
藝術史中的
漢晉與唐宋之變
石守謙
顏娟英 主編

藝術史中的漢晉與唐宋之變

石守謙
顏娟英 主編



藝術史中的漢晉與唐宋之變

主　　編：石守謙、顏娟英
執行編輯：林宛儒、楊雅琲、蘇玲怡
文稿校對：方韻慈、饒祖賢、胡櫨文、盧宣妃、劉昇典
美術設計：曾瓊慧

出 版 者：石頭出版股份有限公司
發 行 人：龐慎予
社　　長：陳啟德
副總編輯：黃文玲
會計行政：陳美璇
行銷業務：洪加霖
登 記 證：局版臺業字第 4666 號
地　　址：106 台北市大安區敦化南路二段 34 號 9 樓
電　　話：02-27012775（代表號）
傳　　真：02-27012252
電子信箱：rockintl21@seed.net.tw
郵撥帳號：1437912-5　石頭出版股份有限公司
製版印刷：鴻柏印刷事業股份有限公司
出版日期：2014 年 4 月　初版
定　　價：新台幣 750 元

ISBN　978-986-6660-29-0

9F., No. 34, Section 2, Dunhua S. Road, Da'an District, Taipei 106, Taiwan
Tel 886-2-27012775
Fax 886-2-27012252
Price NT$ 750
Printed in Taiwan

國家圖書館出版品預行編目（CIP）資料

藝術史中的漢晉與唐宋之變 / 石守謙、顏娟英主編. --
初版. -- 臺北市：石頭, 2014.04
面;　公分

ISBN 978-986-6660-29-0（平裝）

1. 佛教藝術　2. 藝術史　3. 中國史　4. 文集

224.5207　　103002347

目次

藝術史中的漢晉與唐宋之變

石守謙
顏娟英
主編



藝術史中的漢晉與唐宋之變

主　　編：石守謙、顏娟英
執行編輯：林宛儒、楊雅琲、蘇玲怡
文稿校對：方韻慈、饒祖賢、胡櫨文、盧宣妃、劉昇典
美術設計：曾瓊慧

出 版 者：石頭出版股份有限公司
發 行 人：龐慎予
社　　長：陳啟德
副總編輯：黃文玲
會計行政：陳美璇
行銷業務：洪加霖
登 記 證：局版臺業字第 4666 號
地　　址：106 台北市大安區敦化南路二段 34 號 9 樓
電　　話：02-27012775（代表號）
傳　　真：02-27012252
電子信箱：rockintl21@seed.net.tw
郵撥帳號：1437912-5　石頭出版股份有限公司
製版印刷：鴻柏印刷事業股份有限公司
出版日期：2014 年 4 月　初版
定　　價：新台幣 750 元

ISBN　978-986-6660-29-0

9F., No. 34, Section 2, Dunhua S. Road, Da'an District, Taipei 106, Taiwan
Tel 886-2-27012775
Fax 886-2-27012252
Price NT$ 750
Printed in Taiwan

目次

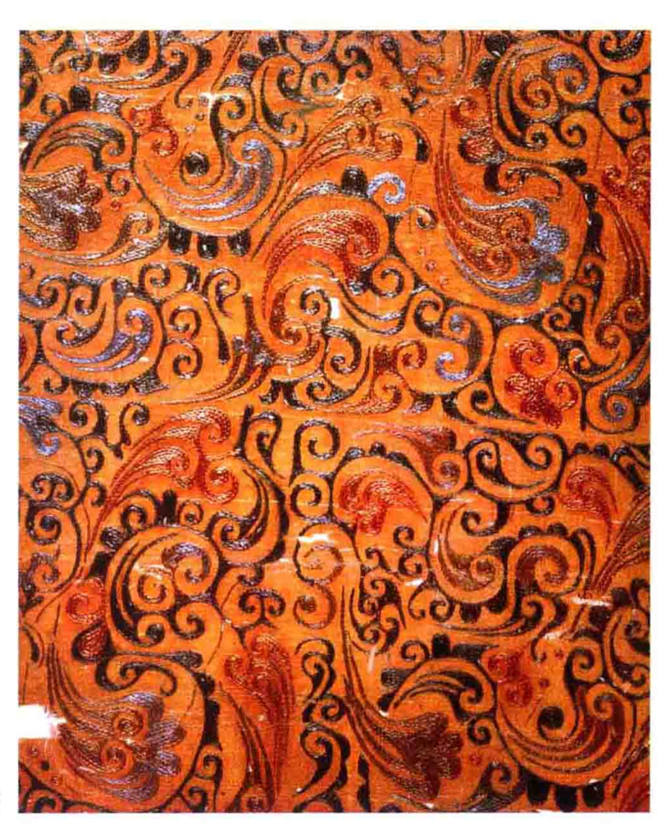


彩圖 I　唐，〈白澤圖〉（紙畫，1907年斯坦因發現於甘肅敦煌莫高窟，倫敦：大英博物館藏，OA 1919, 0101, 0.157，舊號 Ch. 00150）

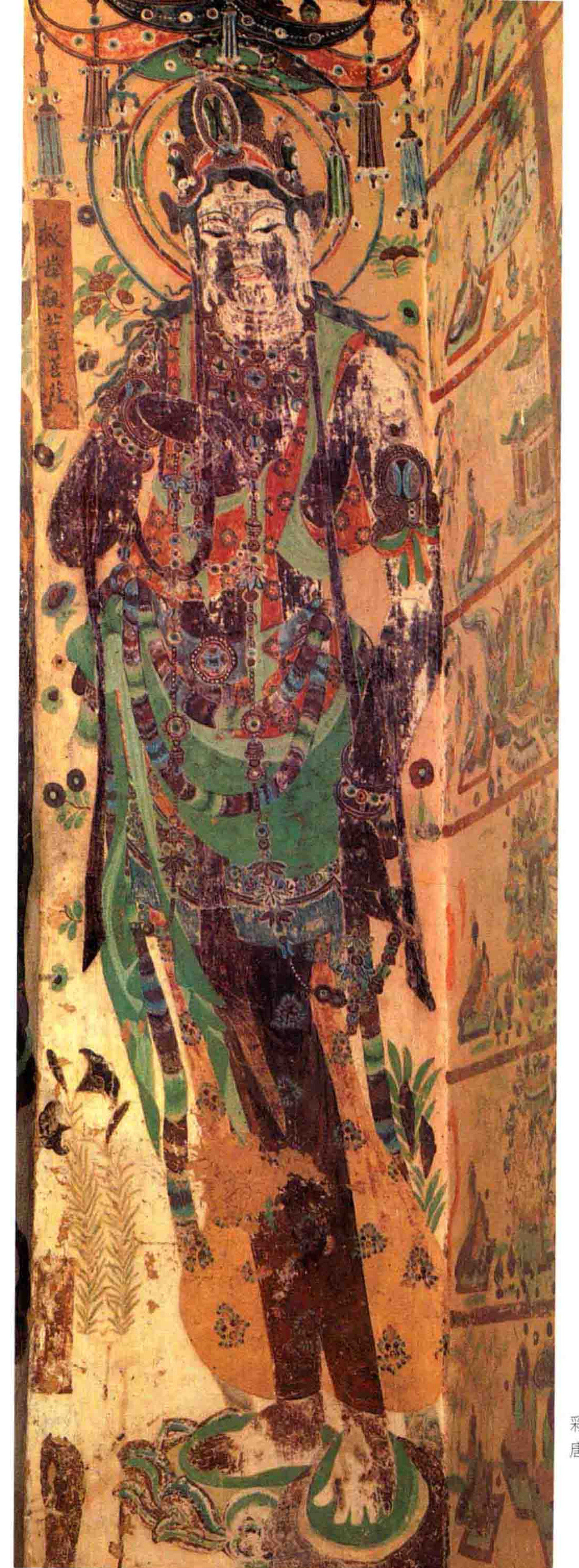


彩圖 2　吐峪溝石窟溝西區NK2後甬道

彩圖3　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕西面第二四號龕龕外線刻畫



彩圖4
西漢，馬王堆一號墓出土〈長壽繡〉局部



彩圖 5
唐・敦煌莫高窟第六六窟西壁北側〈救苦觀音〉



彩圖6　唐，〈熾盛光佛並五星神〉（乾寧四年〔897〕，1907年敦煌莫高窟出土，倫敦：大英博物館藏）



彩圖7　（傳）唐，韓滉，〈五牛圖卷〉（倉敷：大原美術館藏）



彩圖8
唐，韋貴妃墓鎮墓武士俑（乾封元年〔666〕，1989年陝西禮泉縣煙霞鎮陵光村北冶姑嶺出土，昭陵博物館藏）



彩圖 9
遼，河北宣化遼墓（II區）一號墓
年輕夫人木雕真容之面部



彩圖 10
北宋，崔白，〈雙喜圖〉（嘉祐六年〔1061〕，臺北：
國立故宮博物院藏）



彩圖11
唐末五代，〈聖觀音自在菩薩〉（倫敦：大英博物館藏，OA 1919.1-1.0234）

從追求神仙到佛土世界——漢唐之際圖象的變遷

顏娟英
中央研究院歷史語言研究所

本次研討會論文集意外地出現五篇與佛教藝術相關主題，這是當初在徵集漢晉南北朝到唐代圖象相關論文時，沒有預料到的比重，實在是意外的收穫。本文主要介紹自漢至唐代，一篇漢代銅鏡文章與五篇佛教論文，六位作者雖然歲月有先後，都是國際上相當成熟知名的學者，令人欣慰。

遠從印度傳來的佛教藝術誠然是漢晉南北朝時期藝術文化的重要變革，但是任何外來圖象的接納與流傳其背後都有著複雜的文化衝擊、沉澱反省與不斷的變化、再生與創發。最近學界討論漢末至南北朝墓葬中，神仙與佛教圖象混合出現的研究已成為熱門議題。[1] 為消除生來面對死亡的恐懼，漢代人嚮往神仙不死的境界。神仙世界的描寫不但出現在墓葬也表現在日常生活用具如銅鏡。曾藍瑩文章討論，天馬與仙人駕馭的馬車是前往天界的豪華載具，但介於人間與天界的還有變幻不定，生氣活潑的雲氣。佛教天人乘雲便借自漢代仙人乘雲的傳統形式進入墓葬壁畫中，跟著進來的還有舍利、蓮花與變化生文樣。如肥田路美文章所述，雲氣紋到了初唐時，成為大型變相圖中不可或缺的文樣，更是敘述空間與時間推演變幻的重要元素。

林聖智文章具體介紹從東漢到南朝，四川綿陽一對漢闕如何轉換圖象，從墓葬文物變成佛教信徒禮拜的對象。李裕群文章討論新疆吐魯番地區吐峪溝石窟最新考古發現的石窟群，改寫其年代至五世紀初葉，並從石窟結構與圖象組合探討吐魯番與龜茲地區及于闐地區的佛教交流關係。

如眾所周知，密教法門重視現世修行利益，即身成佛取代往昇天界，與往生淨土，成為最高理想境界。為了落實現世精進修行，消除累世業障，並積極面對現實的挑戰，密教發展許多儀軌，舉凡滅罪、祈雨、降魔、護國衛軍，無所不能。王靜芬，〈七、八世紀觀音造像的繁衍〉談到流行於中國與日本的變化觀音圖象，其繁

1. 楊瑩沁，〈漢末魏晉南北朝時期墓葬中神仙與佛教混合圖像分析〉，《石窟寺研究》第3輯（北京：文物出版社，2012），頁37-90，參見本文提供前人研究成果。

衍的推動力都來自宮廷皇族，造像禮拜以祈請菩薩護持自身與國家安全。賴依縵，〈一字佛頂輪王與熾盛光佛 —— 佛教星宿信仰圖象的唐宋之變〉則是晚唐到宋代，密教逐漸發展成更為實用，宣稱法力無邊的儀軌，結合持梵咒、金剛界大日如來信仰與古老的星宿傳統信仰，同時不斷地捨去密教的神秘特徵，以世俗化、在地化的流暢圖象流傳世間。以下簡介本書六篇論文要義。

曾藍瑩，〈仙馬、天馬與車馬 —— 漢鏡紋飾流變拾遺〉以簡練清晰的文字討論中國早期銅鏡史的高峰期 —— 漢鏡上出現的仙境瑞獸 —— 仙馬、天馬，反映出漢代人對仙境的嚮往以及對求仙不老的渴望。漢代天馬圖象指涉多重意涵，包括軍事與星宿等，到了東漢中期，銅鏡上出現車馬則更明確地進入東王公、西王母等仙境。由於漢鏡銘文依循一定的格套，文字的說明性不足，作者借用東漢晚期山東嘉祥武氏祠的一方敘事性石刻（文I圖14），說明馬車如何穿梭於人間與仙境，滿足人們「期待死後能夠乘坐仙馬所拉的仙車，進入西王母所代表的仙境。」換言之，「透過人們熟悉的乘輿，跨越由人間到仙境的鴻溝。」在武氏祠石刻上，捲曲的雲團占據了三分之二的畫面，代表東王公、西王母所在的仙境，帶翼的仙人隨著雲團，滿布其間；這也是仙人駕馭著有翼馬車抵達的目標地。畫面下端是人間，前來送行同時目睹亡者昇天成仙的賓客也備有馬車。除了馬車，雲團也能連結天上與人間，或從天上降落至墳丘，或反之，從墳丘上昇至天上。這雲團亦即雲紋或雲氣紋，在本論文集中，不止一篇文章提到雲連結了道家神仙世界與佛教的淨土；換言之，在佛教傳入中國的過程中，雲紋逐漸從本土的宗教思想進入組織更嚴密、複雜的佛教世界。

資深學者肥田路美，〈雲氣紋的進化與意義〉從雲氣紋切入，探討在印度佛教藝術傳入中國的過程中，外來文樣與本土文樣的融合與演變，同時呈現佛教藝術本地演化的過程。作者引用林巳奈夫研究，認為雲氣紋可以追溯至商周時期的羽狀文飾，代表氣的聚集。雲氣紋雖然只不過是主要圖象的配飾，卻代表重要概念 —— 神仙、昇天，生氣盎然，時間與空間的流轉等等，這點與前述曾藍瑩對於東漢畫像石上雲團表現的觀察，可謂不謀而合。在墓葬文化中，常見器物上布滿雲氣紋裝飾，這與預祝死者順利昇天的思想有關，但作者更進一步推測雲氣紋可能早已大量出現在漢代人日常生活中。河南鄧縣南朝彩色畫像磚墓出現有榜題天人，代表昇天的思想中，佛教天人與本土的仙人發生混淆，而同時期，印度來的佛像形式也逐漸順應風土，出現漢化佛像。

作者引用井上豪的研究認為，佛教傳入中國初期，佛被視為神仙的同類，禮拜時都用燒香，香的煙氣與雲氣相似，故而壁畫中的天人乘雲便借自仙人乘雲的傳統形式。雲氣圖象除了象徵昇天也帶動時間推演，作者接著介紹其業師吉村怜長期有關蓮花化生的研究。吉村怜在半個世紀前，延續小杉一雄對於中國紋樣史的研究，

開始注意到在雲氣紋中夾帶蓮苞、蓮花等，稱之為「變化生」的一系列文飾。這類文飾細微如蓮瓣、蔓草或忍冬，但經常出現在石窟壁面狀似漂浮，也出現在雲岡石窟一八窟主尊佛像手上，其實表現著生命躍動剎那間的力量與不可思議的變化，如蓮花化生於天界，而此重要圖象其實源自南朝，如前述河南鄧縣畫像磚墓也可以看見。[2] 作者以大半篇幅細緻地編織出雲氣紋發展的研究系譜，不厭其煩地介紹了多位日本學者長期的研究成果，接著才進入作者專注的領域，初唐武則天時期佛教藝術。

初唐七世紀下半葉，敦煌莫高窟盛行全壁（南北壁）大畫面變相圖，作者觀察此時雲氣紋扮演重要角色，從早期圍繞天人飄翔，北齊轉變為天人乘坐雲朵而降，至此時佛菩薩可乘坐在瞬間轉換的寶雲紋，具有界定天上、輔助動態敘事，以及表現時空移動感等功能。作者強調變動的力量，因此重新定義變相：「變相就是動態中的相，以敘事、敘景的方式表達各種動態變化中的事相。」她借用二三窟北壁法華經變相圖、三三五窟東壁維摩經變相圖來說明，雲氣紋型態和功能的進化，營造出空間的移動與時間的推移，擴展了繪畫表現的可能性。作者最後推論，由於七世紀變相圖已出現雲氣紋，而且與九世紀變文的內容符合，故可以確定變文的雲氣描述是由變相圖而來。換言之，敦煌變文具有地域傳統，而且先有變相後有變文。這也是呼應半個世紀以前，日本古典繪畫史的重要學者秋山光和研究結論：「變相圖造型上的進展，促使變文出現相對應的表現。」（1960）本文重要貢獻在於觀察雲氣紋在佛教藝術中的轉化與功能，並且延伸討論雲氣紋自商周以來不斷發展的意義。肥田路美文章同時是向過去上個世紀日本學者的研究成果致敬，反覆閱讀時更能深切地感受到她所代表的早稻田大學三代中國美術史研究者，細膩深耕，代代傳承的優良傳統。

林聖智，〈由墓闕到浮圖——四川綿陽平楊府君闕研究〉正好也處理從本土信仰轉變到佛教信仰的現象，亦即東漢墓葬文化轉變為南朝梁時期佛教造像的實例。作者審視現存四川綿陽一對東漢墓闕，平楊府君闕，在南朝時被改造多達四十龕佛教龕像，藉此分析東漢至南北朝墓葬文化的轉變以及佛教影響墓葬文化的狀況。第二節描述闕身結構、畫像內容，尤其是位於雙闕正面最高處中央的仙女啟門圖，並對照四川漢闕相近的題材，指出昇天成仙是漢闕的重要主題。第三節進入討論主軸，南朝造像龕。作者比對上世紀初法人色伽蘭調查與最近考古報告，並到現場考察，針對闕身南朝佛道造像，進行圖象描述。同時詳錄七件題記文字，比對舊藏拓

2. 吉村怜，〈盧舍那法界人中像研究〉，原載《美術研究》203（1959），後收入氏著，卞立強譯，《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》（上海：上海古籍出版社，2009），頁19，圖11e。

片資料，重新校訂題記釋文。本節猶如考古報告，是截至目前為止，有關雙闕最詳盡的考察報告。

第四節討論闕身南朝造像龕的風格來源，指出綿陽雖位於關中入蜀的要道上，造像風格卻相近於益州區域文化而非北方，對圖象風格的觀察力，相當有說服力。接著從整理題記注意到造像記的日期蘊藏重要訊息，推論益州造像與八關齋戒可能有關，反映當時的信仰狀態，換言之，這些龕像不僅是功德的累積，更牽涉信徒實際的宗教儀式。作者考察梁代造像碑尊像組合、風格乃至說法圖與供養人的呈現方式，反思闕身龕像。作者認為「南朝道教造像中所見，一方面模仿、學習佛教造像，一方面刻意凸顯本身獨特性的作法，成為往後道教吸收佛教美術的重要模式。」雙闕龕像更深刻的意義因此得以彰顯，相當可貴。作者重新檢視歷史遺跡被「再利用」的方式，從中認識漢晉轉折與文化變遷，為肩負兩代圖象系統的平楊府君闕，提出更具時代意義的詮釋。

李裕群，〈吐魯番吐峪溝石窟考古新發現 —— 試論五世紀高昌佛教圖象〉。新疆吐峪溝石窟是吐魯番地區開鑿年代最早，也是最大的佛教石窟群，二〇一〇至二〇一一年中國社會科學院考古研究所邊疆民族考古研究室與吐魯番學研究所、龜茲研究院，進行此石窟遺址群保護性發掘工作，作者是此次考古發掘的總領隊。此次最重要的發掘新資料是溝東區K18窟和溝西區北部NK2窟兩個大型中心柱窟。本文是在基礎考古報告正式發表後，進行較深度的研究，故主要討論重點在第三節，分析年代、洞窟組群與圖象的構成。有關吐峪溝石窟開創年代，以新發現的兩個重點窟為主，將年代推至西元五世紀前期高昌佛教蓬勃發展的階段，也是此處最早開鑿的洞窟。根據舊照片，K18窟原來中心柱上方有覆缽塔，立像背光頂部直接貼入塔基，屬於早期佛塔形制。而且K18窟與NK2窟中心柱三面與牆壁之間為低矮式甬道，相似於龜茲式低矮的甬道，而與河西走廊石窟常見的高甬道相異。作者認為，大像窟的發現，可以將龜茲開鑿大像窟的理念，經高昌、河西走廊到大同雲岡石窟的大像窟，如曇曜五窟等聯繫起來。

其次，李裕群認為，「從已經發掘的情況來看，吐峪溝溝東和溝西區北部石窟均是多層式的組群布局。」此多層式的組群包括垂直與水平的分布，「每個組群大致以禮拜窟附加禪窟或僧房窟構成。」目前東區包括K18共有四組，而溝西北部有一組，以NK2為主。K18與K25上下比鄰，構成上塔下殿的核心關係，加上外圍上下有四、五個僧房共為一組群，完整地構成僧人禮拜、講經、禪修與日常生活的範圍。石窟考古發掘進入復原整體石窟環境所反映的生活情境，可說是更上一層樓。最後，舉出五個窟洞為例，說明其中圖象構成，並思考當地佛教發展特色，這部分礙於發表的圖版有限，難以深入理解。

王靜芬，〈七、八世紀觀音造像的繁衍〉，本文結構簡潔明白，但為說明觀音圖象的流傳涵蓋範圍甚廣，從新疆吐魯番到敦煌、長安、洛陽、韓國、日本。首先討論中國大乘觀音圖象傳統如何在六世紀形成。其次，討論七世紀末出現的變化觀音，尤其偏重十一面觀音造像。文中舉例紀年永徽二年（651）鎏金銅觀音像（文VI圖1-1、1-2，美國個人藏）背光題記文字說明觀音菩薩救濟天下苦旱的悲心。根據題記，當時高宗在祈雨成功後，下令造了七件像。與這件金銅像類似的例子曾出版於早期圖錄，然而背光上鏨刻這段文字並不完整，體例也和一般造像題記不甚吻合，頗值得進一步推敲。[3] 十一面觀音信仰於六世紀傳入中國，七世紀後半廣為流行被認為與武則天的推崇及虔誠信仰有關，並因此影響至日本法隆寺金堂壁畫以及韓國慶州石窟庵浮雕都出現盛唐風格的十一面觀音圖象。

接著，藉由兩個個案討論變化觀音像的組合：敦煌莫高窟一四八窟（紀年776）與日本奈良東大寺大佛殿（752-758年）。敦煌一四八窟出現三種變化觀音，如意輪觀音、不空羂索觀音、千手千眼觀音，作者一一檢視相關經典，推敲其構成的系統。最後呼應敦煌學者劉永增的說法，認為一四八窟變化觀音仍未進入密教曼荼羅的殿堂，而屬於早期雜密《陀羅尼集經》範圍，唯一例外是千手千眼觀音，配有完整的十八位脇侍眷屬，與大英博物館收藏九世紀敦煌絹畫，頗為相似，是最早的「典型密教曼荼羅」觀音圖象。

王靜芬近年對於中日佛教藝術的交流，尤其是法隆寺金堂觀音圖象特別用心研究。本文則討論奈良東大寺大佛殿主尊盧舍那佛兩旁配置的菩薩坐像，虛空藏菩薩與如意輪菩薩，這兩尊像已毀於大火，現存像為十八世紀中葉的雕刻。此外，根據歷史記載，大佛殿落成時，兩旁曾懸掛兩幅大繡像，不空羂索與聖觀音，現已不存。作者認為，這樣的圖象配置與七三六年唐僧與梵僧受邀到奈良，指導皇室貴族修行所偏好的方法有關。

賴依縵，〈一字佛頂輪王與熾盛光佛——佛教星宿信仰圖象的唐宋之變〉作為這幾篇佛教藝術論文的結尾別具意義，一方面終於進入盛唐佛教藝術中最具有特色的密教圖象經典，一方面快速地目睹其衰微或邊緣化，宋代正式進入士大夫主流文化全盛期。這篇文章僅談密教信仰的外圍，先後兩種星宿信仰圖象，其間有種奇妙的接續關係，同時也如實地反映出唐宋的變革。由於涉及的密教經典文獻較多，名相複雜，非一般讀者所熟悉，故在此略加整理，希望讀者不要錯過詳細閱讀的樂趣。

---

3. 參見Osvald Sirén, *Chinese Sculpture, from the Fifth to the Fourteenth Century* (London: Ernest Benn, 1925), vol. I, pp. 112-113; vol. III, pl. 419A. 該書說明極簡單，並未錄銘文。

現存中國一字佛頂輪王像唯一的例子，出現在法門寺舍利函（873），但是與其密法相關的經典則有多種，最早是七世紀中（654）《陀羅尼集經》，「一字佛頂法咒」，但僅止於咒語尚未擬人化，而且與星宿信仰無關。八世紀初新譯的經典才進一步擬人化，並聯繫上禳星消災信仰與轉輪王，成為宮廷密法。七七四年不空譯著《一切時處唸誦成佛儀軌》，「一字頂輪王」正式成為主尊，被視為金剛界至高教主大日如來的化身。最後，在八世紀末，九世紀初密教經典中又出現以一字佛頂輪王為主尊的曼陀羅，星宿信仰進入更成熟甚至於高峰期新階段。中國高僧整理撰寫的《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》〈吉祥品〉將一字佛頂輪王平息七曜星變的功能以視覺形式明確呈現，三層蓮花形曼陀羅中心的主尊即一字佛頂輪王，諸多菩薩、明王等圍繞。空海從長安返國時曾將此經典帶回奈良（806）。如上述，一字佛頂輪王圖象的儀軌經文逐步發展成熟，而晚唐咸通十四年（873）法門寺舍利函，是碩果僅存的例子。弔詭的是九世紀上半葉，第二尊與禳星消災信仰相關的熾盛光佛頂經文開始出現，而且快速發展，遂取代原來的一字佛頂輪王地位與功能。唐末以後，一字咒或一字佛頂輪王大致銷聲匿跡。

作者認為，至遲在咸通年間，原本只是陀羅尼名的「熾盛光」，承襲佛頂尊一字佛頂輪王禳星息災傳統，被創造成一尊新的佛頂尊格，即「熾盛光佛頂」。日僧圓載於咸通六年（865）返日，攜回經典《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，並附註此經典「亦名熾盛光佛頂」，內容描述的曼陀羅被稱為「熾盛光曼陀羅」。九世紀中，唐朝宮廷與地方已盛行此密法以鎮護國家。

由現存例子可知，熾盛光佛造像盛行於晚唐至南宋，而且可大別為兩種圖式，(天上)「巡行式」乘車，以及做定印持輪的「靜像式」，本文共討論了七個例子。作者引用景安寧（Anning Jing）的說法，認為前者圖象承繼了中國本土北斗巡行為星宿主的傳統，至於後者持寶輪的形象，作者認為是借自九世紀初《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》所述三層蓮花形曼陀羅主尊，一字佛頂輪王持輪的圖象，由此可知，熾盛光佛信仰已正式繼承或取代先行者，一字佛頂輪王。現存最早的靜像式持輪熾盛光佛造像，雖較巡行式晚三十年，但是卻流傳廣遠，宋代周邊的遼、西夏等地區出土之熾盛光佛造像多屬此類。事實上，除了敦煌六一窟甬道的圖象為巡行式之外，宋代以後熾盛光佛變相，多為靜像式。總之，晚唐八世紀末，九世紀初唐宋轉折時期，「熾盛光佛，最後取代了古來流傳有序的一字佛頂輪王。」

最後，作者從現存圖象所反映的特色來思考唐宋之際，密教藝術的轉變，總結三點。一、密教圖象顯教化。以法門寺一字佛頂輪王變相為例，僅主尊表現出戴冠與智拳印以及六輪圍繞可辨別其尊格外，其兩旁眷屬已失去特徵，全幅乍看宛如一般常見的佛陀樹下說法圖。二、密教尊格名的在地化，以「熾盛光佛」名盛行為

例。「熾盛光」原本為陀羅尼名，被賦予禳星息災信仰，創造成新的佛頂尊格，「熾盛光佛頂」。但在宋代圖象中，卻改以「佛」的尊格出現，密教氣息減弱，以在地通俗的面貌出現。作者認為九世紀時，隨著密教衰微，「或許密教繁複的莊嚴、手印、持物以及新尊格名稱等，對於中國人而言，實太具異國情調」，因此這些名稱與圖象特徵都被刪除。三、印度密教觀想法的消失。密教觀想法首重修行者與主尊的三密（身、口、意）相應，「但是乘車巡行式的熾盛光佛，多非正面像」，而是側面表現，已無法作為觀想圖象。換言之，從圖象表現也可以看出密教修行實踐不再受到重視，進一步印證密教被顯教吸收轉化的趨向。

「繪畫」的覺醒——唐宋間圖象呈現方式的新發展

石守謙
中央研究院歷史語言研究所

朱家道村唐墓壁畫與「繪畫」的覺醒

一九九四年陝西的考古工作者在富平縣呂村鄉朱家道村發掘了一座唐代墓葬，向世人揭露了一堵珍貴的中國早期山水屏風壁畫。這個壁畫上的山水屏風全以水墨畫成，雖然分成六個單元，但各單元中皆以山水為主題，且頗有變化，感覺上已與十世紀所見者相當接近。這讓研究者立即想到九世紀時張彥遠在《歷代名畫記》中所評論的「山水之變」，那是個以吳道子為關鍵點的一大風格轉折，使山水主題在繪畫上的表現脫離較早的刻板稚拙，得到「怪石崩灘，若可捫酌」的自然效果。朱家道村唐墓的年代，因為墓主資料已經佚失，不易精準的判定，不過，專家們根據墓室中人物圖象上的服飾與髮式來推測，大都認為應在八世紀後期至九世紀之間，既距吳道子的年代不遠，也近於張彥遠自序《歷代名畫記》的八四七年。[1]

不僅提供了山水畫史的最早期資料，朱家道村唐墓壁畫還透露出當時對「繪畫」從一般之「圖象」中脫穎而出的「新」意識。與水墨山水屏風同屬一壁的左方出現了兩位真人大小的男性侍從形象，他們分別手捧筆洗，一盛水，一盛墨。這兩個手捧筆洗的人物再配上相鄰壁上〈崑崙奴馭青牛〉壁畫旁出現一位手持毛筆的侍女，似乎有意以其特有的持物交代著他們與身邊屏風畫的直接關係。如此侍僕形象在一般墓室中都是在侍奉墓主，在此則不同，屏風畫倒成為他們侍候的對象。這讓人覺得畫者表現出一種故意指出該屏風上山水畫及室中其他壁畫之「製作」的意識。有著如此「製作」提示的屏風壁畫自然與一般墓室中裝飾的圖象有所區別。一般的墓室中人物、動植圖象，基本上為實際之物在墓葬空間中的虛擬性呈現，具有一種代替實物的作用。墓室中的屏風畫固然也是實體屏風的代替品，但在朱家道村

1. 關於朱家道村唐墓壁畫的發掘迄今尚未有完整報告。其簡要介紹可見井增利、王小蒙，〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》1997年第4期，頁8-11。

唐墓中的屏風畫則在手持筆墨用具之侍從的加注說明之下，另外呈現了它們作為「以筆墨製作而成」的「繪畫」之意。這雖屬唐代墓葬壁畫中的首次發現，尚未有其他案例可為支持，但即使作為特殊個案，其中所透露之歷史訊息，仍不可忽視。鄭岩教授對此提了一個極具啟發性的解釋，他認為那個侍女「壓在畫框上的筆尖」（圖1）以及兩個男侍手中的筆洗共同透露出藝術家在繪製墓室壁畫時的「自我意識」。[2] 如果我們換由圖象本身的角度來領會，鄭岩所標舉的藝術家自我意識也可以說是畫家有意識地以「繪畫」作為圖象的呈現方式。相較於在此之前大多數的圖象，朱家道村唐墓屏風畫中的事物已不再只是地上生活某種實物的替代而已，而且還注意到這個「繪畫」的呈現方式本身，以及它所涉及的形式問題，例如水墨、色彩與如何在「畫面」上表現主題形象等等。換句話說，這種以繪畫為呈現方式的圖象有著較複雜的性格，一方面是某物之「象」，另一方面又在表明著自身是「畫」的事實。從圖象文化的歷史來看，這是以前未曾出現過的現象，不能不視為一個重大的改變。



圖1　唐，陝西省富平呂村朱家道唐墓北壁侍女壁畫

對於圖象的研究，理所當然應聚焦在圖象本身，探討圖象的種類、風格、意涵及其使用脈絡。圖象的歷史發展因之環繞著這些事物形成時間上的序列，被歷史工作者取為研究的對象，並嘗試對其序列間之變或不變作出解釋。然而，我們比較不常意識到圖象的呈現方式，以及這個呈現方式與圖象表現之間的關係。所謂的圖象呈現方式指的是圖象被人們所看到／感知到的實質介面，離此則圖象無從存在。就圖畫而言，一般所知壁畫、卷軸的分類就是依此呈現方式之不同而來的區別，這自然毋庸贅言。不過，值得進一步追問的則是那些林林總總的呈現方式到底與圖象本身的表現有什麼關係？如以這個角度再來看朱家道村唐墓中的屏風畫，我們就會

2. 鄭岩，〈壓在“畫框”的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統藝術的關聯〉，氏著，《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》（北京：北京大學出版社，2013），頁352-377。本文在寫作時受鄭岩教授此文啟發甚多，特此致謝。

注意到那些屏風的形式並不完全相同：山水者為一六曲屏風，而畫著青牛者則為單一的屏面。它們以不同的方式為其上的圖象提供了相異的「畫面」。青牛者為了呼應人與牛的關係而作橫式的長方形，且未分割；山水屏風之六曲則意謂著六個分割的直立畫面，以承載山體的高聳形象。不僅如此，由於六個畫面的各自獨立，畫家似乎也意識到它們之間有所區別的必要，故而我們在殘缺的現況下，還可清晰地看到第二扇的山水畫面不但不與第三扇者相連，而且作了一個山谷形象，以別於其旁第三扇的高山峻嶺。這可以說是一種因意識到畫面存在而採取的不同處理，並產生了接近今人常云的「構圖」變化。此外，用色、線描等製作技法問題也是畫面意識下的產物。根據考古工作者的報導，青牛圖上除了以線勾勒形象之外還使用了色彩，但是，各幅山水畫上則主要單用水墨，除了以線條作輪廓外，山體岩石的陰凹面全以淺黑色的墨水刷染，造成了後世所謂的「設色」與「水墨」兩種類型的畫面效果。如此不同畫面效果的同時共存於墓室之中，應非偶然巧合，而係當時繪畫發展新潮中的一個反映。牛圖之設色，早已見諸北齊若干墓葬壁畫之中，一直延至唐代不墜，傳世著名的傳韓滉〈五牛圖〉(北京故宮博物院藏）皆如此，固然不足為奇；然而，純以水墨作山水卻是當時張彥遠書中所以推崇「運墨而五色具」的新成就。將之與設色牛圖共處一室，意謂著朱家道村墓畫家有意表示其對此繪畫新潮的充分掌握能力。我們可將此現象視為一種畫家對不同繪畫效果（或引現代學術用語稱「風格」）之有意識表現，也算是來自前述對所謂「繪畫呈現方式」著意後的部分發展。

一旦圖象被畫家特意以繪畫的方式呈現，圖象不止存在於一個有界限的畫面之內，畫面本身也因為有了繪畫製作上形式層面的考量，積極地提供了圖象以外的訊息。在這樣運作的過程中，圖象的意涵基本未變，但增加了繪畫的附加價值，而繪畫也因為積極扮演了這個角色，逐漸發展出本身的主體性意象。繪畫在此以前固然早已存在，但只有到了這個八、九世紀之交的時候，才「覺醒」了過來。本文就是想由這個角度來觀察唐宋之間，尤其是西元第九世紀至十一世紀期間圖象在呈現方式上的這個歷史發展。

九世紀以前的圖象呈現

九世紀至十一世紀的這一段時間正是我們後來討論所謂「繪畫史」的起頭段落。本來，繪畫史之作常有學者選擇自史前陶器上的圖畫談起，此固有其道理，但如從圖象呈現方式的角度來看，那些形象只是「圖形」，而未呈現它自身作為「繪畫」的意識，屬於「前繪畫」的階段。對於這一階段圖象史的研究，絕大多數集中

在圖象所指意義之上，其中尤其是一些形象怪異、顯非人類的圖象，最為引起學者們的關注。馬王堆漢墓出土的帛畫便可說是此「前繪畫史」階段中最受矚目的焦點之一。帛畫上的圖象極為豐富複雜，但關鍵的問題實有兩個，二者之間且又互有關聯：一是那些怪異形象究竟指何鬼神（或精怪）？二則為充滿著怪異形象的帛畫在墓葬中到底有何功能？第一個圖象辨識問題與第二個對帛畫功能的推測其實也相互糾結，都必須同時仰賴對另者的判斷才能提出某些答案，故而說法分岐，迄今在研究者間尚未能對此二問題達到完全的共識。[3] 本文所標舉的「圖象呈現方式」一途實際上也未必可以就此圖象學進路所遭逢的困難提供解決，但或許可能另行作些不一樣的觀察。如果這樣來看馬王堆一號墓的帛畫，我們就會特別注意到其中絕大多數奇異形象都是獨立存在，它們之間基本上沒有互動，而係按照整個帛畫的中軸作左右的對稱排列。雖然這幅帛畫中軸線上出現了三段有人物的安排，論者還特別注意到其中人物的斜疊排列方式似乎有意暗示一種三度空間的存在，好像預示了後來「繪畫」在空間描繪上的關懷，不過，這些人物在中軸上仍屬點狀排列，即使有表現空間的企圖，恐也十分有限。它們幾乎完全被各種神怪形象所包圍，神怪之間也沒有空間上的關係，只是依左右相對的原則作橫向的布列，而在縱向上利用龍體的弧形連續迴轉進行上下的連貫。這種布列神怪的原則基本上與戰國時代曾侯乙墓漆棺上之神怪圖象的裝飾方式如出一轍。馬王堆的帛畫從這個角度來說，因此也可視為棺槨上的部分裝飾，而帛畫上的主角也可以考慮說是那些神怪。

馬王堆帛畫上的神怪圖象大致可謂是後世統稱之為「道釋鬼神」（或「鬼神」）畫的源頭，是「前繪畫史」中圖象的重要組成部分。本論文集中來國龍的〈漢晉之間劾鬼術的嬗變和鬼神畫的源流〉一文就進一步以為鬼神畫的具體形成是在魏晉時期，而與其時視覺文化的改變有關。他藉由對民間早期傳統劾鬼術的考察，指出漢晉之間產生了一個自語言文字（verbal）為主到兼以視覺圖象（visual）為手段的轉折，並以〈白澤精怪圖〉（見文II圖6）、視鬼術和見鬼藥等資料印證了劾鬼術「視覺化」的現象，強調了後世鬼神畫形成期中除了外來宗教之外的本土淵源，尤其是屬於民間工匠傳統的那一層面。他所涉及的魏晉時期視覺文化之轉折，確實是圖象文化史上最關鍵的課題之一。但是，過去學界對此轉折的討論大都偏向西來的刺激一面，其中最主要的當然是佛教藝術的傳入中國所引發的巨大改變，近年則又因有祆教因素在考古墓葬中的出現，而帶動學界新一波的關懷。來國龍所討論的魏晉鬼

3. 對馬王堆帛畫研究的反思，見Jerome Silbergeld, "Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Text: A Cautionary Note," *Early China* 8 (1982-1983): 79-92；劉曉路，〈中國帛畫研究50年〉，《中國文化研究》10（1993）：126-136。

神形象視覺化的轉折，可說是當時整個視覺文化表現中的一環，而且展示了中國本土傳統在其中的積極因應，它不僅彰顯了這個視覺轉折的高度滲透力，而且昭示了本土傳統經過蛻變之後對唐宋某些新文化（如鬼神畫）發展的重要作用。在後一點上，來氏之文也與論文集中肥田路美的〈雲氣紋的進化與意義〉一文有異曲同工之趣。肥田氏的論文所討論的資料雖屬佛教藝術的範疇，但雲氣紋卻是戰國以降中國墓葬藝術中常見的本土圖象，而不見於印度。據她的考察，雲氣紋本來只是天界的配飾角色，到佛教藝術的中國化過程中則「進化」成表現時空移動感的神聖圖象，出現在七世紀初唐時佛教的變相圖之中，甚至於帶動了後來在變文中出現了佛經原文本中所無之相關現象。她的討論除了有助於理解佛教藝術史中「中國化」、「經典文本—圖象」等重要議題外，從圖象文化史的角度來看，也關乎佛教藝術傳入中國前後之間的轉折，特別是針對著如雲氣紋這種本土圖象在此轉折中所扮演的積極性角色，及其在唐代佛教繪畫之新發展（如淨土變相圖）中所產生的參與作用，為之提供了很有效力的切入點。鬼神圖象與雲氣紋這兩者在漢晉轉折中的發展在此亦意謂著整體圖象呈現朝向視覺化的進程，而其普遍的程度大大地超越了漢代以前的情況。

如果從圖象呈現的視覺化進程而言，除了普遍程度的加強外，其所賴以存在的「可見」形式也出現了值得注意的變化。整體而言，圖象之義除了以可見之形式指示外在實存之物外，將「不可見」者賦予形象亦十分緊要，甚至被認為是藝術最突出的功能之一。鬼神圖象即應此需求而生，亦最易於拿來說明這個將此由不可見進至可見形式的過程。諸如曾侯乙墓棺飾、馬王堆帛畫上的神怪形象固然都是將不可見之超自然事物賦予可見之形式的結果，但如果較之魏晉者，早期神怪圖象間共通的特徵可說是一種「無定形」。正是因為形式不定，似乎隨人想像，所以在各種早期的可見神怪形象間，幾乎看不到任何因重複出現的一致性。既乏一致性，也就無從辨識，這也是後人無從對這些神怪圖象定名的一個原因。《韓非子》批評畫鬼不如畫犬馬，亦是因為鬼之無定形，似乎可由畫者任意想像，無法對之進行高下、優劣之別的評論。在魏晉之後視覺化的進程中，鬼神的「無定形」逐漸褪去，變得有規則可循，也提高了「可識性」。例如傳為梁代張僧繇所作之〈五星二十八宿圖〉（大阪市立美術館藏）所繪者不是比擬人形，就是配合添上自然界某些動物的頭部或手足，它們都是來自視覺經驗範疇中的形象，組合之後雖仍在示現人眼不得見的神祇與精靈，但其組合元素中不論是人形或動物部分，皆來自既有的自然形象資料庫，足以被辨識，遂而在想像騁馳之外也較利於為人所理解。祂們與動物形象的組合也有一些外來西域文化的淵源，故而在選擇搭配上更多了一些道理，使其想像過程中隱然存在某種合理性。圖象從無定形逐漸朝向定型化發展，一致性與可辨

識度也大大地提昇。這可說是圖象在魏晉時期視覺化進程中十分值得注意的現象，並可被認為是圖象同時具備「可見」與「可識」雙重性質真正成立的指標。後世之圖象，尤其是神鬼精怪，大都奠基於此，敦煌所出現的〈白澤精怪圖〉或〈護諸童子女神像〉的護符（倫敦，大英博物館斯坦因收藏〔Stein Collection, The British Museum〕）等都是這種神怪圖象在中唐時期的延續。[4]

繪畫覺醒後的圖象呈現

由朱家道村唐墓壁畫所代表的繪畫覺醒，對於圖象的呈現確實出現了頗為關鍵的變化。這大致上可分為圖象個體與畫面上的圖象組合兩部分來觀察。在圖象個體方面，漢晉轉折之後兼具可見與可識性質的圖象仍然持續使用，甚至可說是主流。諸如敦煌所出之九世紀〈瑞應圖〉（巴黎，法國國家圖書館藏）上所見具有政治、宗教意涵之瑞應圖象依舊是各自獨立，依序排列，並附上說明文字。[5] 不過，如果觀察得再仔細一點，圖象本身的可識性亦有顯著的提昇。瑞應圖中一組龍形圖象一眼看去似乎採一固定模式，但各自之間卻另有細部的差異，以配合各種不同名稱瑞應指示的需求。朱家道村唐墓中的山水圖象其實亦有相類之處。山水各屏除了皆作正面中軸的呈現外，細節則有峰、谷、巒、頂之別，令人不禁想起在十世紀山水畫家荊浩在他的《筆法記》一書中為各種山水形象所作幾近繁瑣的區別、分類與定名的工作。荊浩主要的活動地點在關陝一區，正屬朱家道村所在之區域，他對山水圖象的分類、定名工作因此也可說是該區長久以來在此發展下的總整理。與荊浩相似的工作也出現在花鳥圖象的領域。本論文集中陳韻如的〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉一文所討論到的十世紀重要發展中，即提到四川後蜀宮廷畫師黃筌的「六鶴樣」成就。鶴的圖象早就出現在墓葬之中，常與神仙、天界之表現相聯，她指出盛唐時以薛稷為代表的圖象製作則在一般神仙祥瑞等用意外，另外添加了自然形態的各種變化，朱家道村唐墓中鶴圖屏風上的鶴鳥即作庭園中行走狀，或可視為此新風下之一例。據她的考察，十世紀的黃筌則在薛稷之後又進一步將這些自然姿態的豐富變化歸結為六個具有代表性的樣式，並予以定名。黃筌的這項工作對於花鳥畫的

---

4. 敦煌所出〈護諸童子女神像〉（Stein painting 177）圖版請見 Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum* (Tokyo: Kodansha Ltd., 1983), vol. 2, pl. 75, 其內容介紹，見頁344-345。
5. 敦煌所出〈瑞應圖〉圖版可見 Nathalie Monnet, *Chine: l'Empire du Trait* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2004), p. 89.

成立與發展，正如荊浩在山水畫歷史中的情形一樣，具有重要的象徵意義，代表著圖象個體表現豐富化過程中的一種總結工作。花鳥形象早與瑞應等吉祥寓意相聯，並以裝飾圖案的方式出現在建築與器物的平面上，但是，它們在呈現上對一致性的講究顯然與後來花鳥畫的需求有別。朱家道村唐墓中鶴圖屏風上的鶴鳥雖或亦帶神仙、祥瑞之意，但表現的重點已移至其自然的行走之態，從固定的仙鶴圖案的規格中走了出來。促成此改變的背後即是其製作時作為繪畫的有意識呈現。在此繪畫呈現之下的圖象個體，即使是針對同一物種，每一次呈現都在講究互有不同變化的形式，以彰顯製作技術本身的價值，此時，來自觀察自然所得之豐富經驗也就順理成章地成為製作時的重要參考資料。

繪畫作為圖象呈現方式的結果亦可由圖象的組合一事見之。圖象之呈現固然可以獨立的方式為之，而且在使用上自古以來未曾中斷，然而，一旦有意識地以繪畫的形式呈示，「畫面」之存在很容易驅使其上的圖象作更豐富的表現。除上述圖象個體本身內部的變化之外，另一個方向則是進行不同種類物象的組合，這種現象尤其在大型畫面的狀況下，似乎更可說是勢所必然。如果我們注意早期屏風畫的資料，一般屏風之單位面積大約是在高一五〇公分寬六〇公分的尺寸上下，[6] 並不算大，但已經都要在主要圖象周圍配上其他一兩種物象，以免單調；至於像朱家道村唐墓中的鶴圖屏風之畫面更大，此種組合之需求亦愈明顯。不過，組合固屬必要，組合之理則所在也值得注意。陳韻如之論文即特別關心如何由花鳥圖象的組合分析去釐清「花鳥畫」的確立問題。她以為過去以「寫實」為框架的論述實無法區別九世紀前後所發生之重大變化，那也正是朱家道村唐墓被大致歸屬的時代。陳韻如在文中提議改以花鳥圖象的組合「語法」來分析花鳥畫面如何進行「造境」，並確認紀年八五二年的北京八里莊王公淑墓的〈牡丹蘆雁圖〉屏風畫（文XI圖1）可以作為具有花鳥畫成立意義的一個「重要起點」，而此畫上相關物象依生物習性、生態樣貌而在畫面上構築成一種合理關係的呈現，也正是她標示為「隨類造景」的結果。在此新觀察下，「隨類造景」的集大成發展成於十世紀的黃筌父子之手，而十一世紀以崔白〈雙喜圖〉（彩圖10）為代表的北宋花鳥畫則是更進一步「景物交融」的語法表現，徽宗朝極為突出的院畫花鳥畫也不僅是過去所謂的「魔術似的真實」(magical realism)，而可以說是在「景物交融」之上再添「立意」的成果。她的論文雖係針對花鳥畫而發，但其新說亦可適用於山水畫等其他畫科之觀察，都能與本文「繪畫的覺醒」之論相互發明。

---

6. 針對早期屏風畫的研究，可參見楊泓，《逝去的風韻——楊泓讀文物》（北京：中華書局，2007），頁32-45。

觀看者的出現

花鳥畫語法之由造境演至立意的語法進展，其前提皆在於繪畫之畫面的存在，但是，畫面的框架作用一方面規範了物象互動關係（即語法）表達的場域，另方面也是這個表達本身試圖突破的界限。過去寫實／自然主義式論述中，畫面被視為栩栩如生戲法首需解消的障礙，畫家必須讓觀者誤以為畫面不存在，才能得到預期的藝術效果。然而，中國花鳥畫自九世紀至十一世紀的發展，卻不宜如此說明。花鳥畫的畫面一直清晰地存在，甚至可說至徽宗朝階段反倒益形重要，絲毫感覺不到畫家對其施展引發錯覺技法的任何作為。相反地，畫面及其框架作用則被積極用來輔助物象，藉由造型及位置安排，形塑特定互動表現，以展示其所造之境所具有的，不容許切割，亦無法延展的完整性。陳韻如稱為「景物交融」語法結構代表之〈雙喜圖〉即是此種畫面地位的明白宣示。另外一方面，畫面存在除了是造景完整性的前提依據外，也是任何立意表達的物質性根本，就像是文字段落必須依附在書寫平面上一樣。甚有過之，立意的運作固然是在一個有框限的畫面上進行，但它的目標卻經常不願受到這個框架的約束。事實上，一個超越畫面上物象表面意涵的「畫外之意」後來便成為一件繪畫作品優異與否的關鍵條件。從此來看陳韻如所分析的這一段北宋花鳥畫結構語法的發展，造景與立意關係之出現與轉化，也可以由畫面的內外之分來予理解。中國山水畫畫意在十至十二世紀間的發展現象，對之亦有所呼應。[7]

繪畫之立意，首由畫者為之，但其形塑則不得不賴觀看者的參預。這令我們必須注意到在這個繪畫覺醒的發展過程中觀看者出現的問題。朱家道村唐墓壁畫中所呈現的諸多有關不同畫面效果的現象，除了說是製作者有意識的作為之外，從這個角度來看，還需要特別提醒此事的另一面實出現了當時對觀者之存在所具有的充分意識。壁畫的製作者所製作的那些繪畫效果，幾乎全屬眼睛「觀看」之直接結果，其規劃之初一定得先預設它們是某些觀看行為的對象，否則便不需花費如此心力；至於進行觀看的觀者則可能是死亡的墓主本人，或是其他有機會進入墓葬空間的生人，不論是那一種觀者，「觀看」在此幾乎已是這些繪畫之所以作的必要前提。在此之前的圖象呈現，當然也會牽涉到觀者（尤其是墓葬死者以外生人）存在與否的問題，然而，觀看結果原則上尚未在製作時被納入考慮，觀者即使實際存在，卻沒有在製作時發生作用。繪畫覺醒之後的觀者角色則重要性大增，甚至可以說繪畫之所以作首先是為了要

7. 請參見石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論——美術考古分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2010），頁379-475。

作為觀者觀看的標的。觀者一旦在繪畫製作過程中出現，以後便不再退出，有時還要壓過作者，扮演更主導的角色。中國山水畫與花鳥畫後來在講究「畫外之意」時，觀者即使不能說取代了作者的主角地位，至少也與之平分秋色。

本論文集中板倉聖哲的〈復原唐代繪畫之研究——以屏風壁畫為焦點〉一文其實亦可由觀者出現的角度來作閱讀。板倉聖哲的論文主要企圖利用近年來豐富的考古出土壁畫資料，「復原」唐代繪畫的一個較完整面貌，並重新反省畫史文獻所言以及中日舊有收藏中傳與唐代有關作品在此復原後之整體中該占有的位置。對他而言，即使包括了出名的正倉院在內的傳統唐畫的形象，都經過了歷代人士出於不同動機的篩濾，已經擾亂了唐代繪畫的原貌，無法提供我們作復原的依據。為了要跳開這層障礙，他自然特別注意在考古墓葬壁畫資料中所見那些傳統收藏所未曾提供的大畫面屏風畫，並將之與日本、韓國這些東亞地區的早期資料作比對，由之復原未經後世篩濾前唐代繪畫的較完整形象（他稱之為「大中國」，以與篩濾過的「小中國」相對照）。在他對墓葬屏風壁畫的觀察中，發現在八世紀墓葬，如紀年七一〇年的節愍太子李重俊墓，壁上的屏風畫（文VIII圖7）並不能只是單純地看作地上居室中屏風的簡化替代品，而必須與壁上所畫「影作木構」形象一起考慮。所謂的「影作木構」這種仿木結構建築的圖象，通常只有柱、拱等部分，在壁上一方面作為場景的分割工具，另一方面也為死者創造一個虛構的墓中世界；有趣的是，木構之間的人物形象多藉相互重疊來提示三度空間的存在，就如身處真正建築物中一般。經常與影作木構並存於墓葬中的屏風壁畫則不然，其上人物形象不僅較小，也不作重疊，明顯意在突出其平面性，而與居室中的空間有所區別，這也正適切地呈現了原來屏風作為一種居室內分隔、遮蔽空間的平面性家具之本質。屏風畫與影作木構在墓室壁上的運用配合，可說是一種「畫中有畫」的表演，並可算是第十世紀流行的「重屏畫」的前身。[8] 板倉聖哲對墓室壁畫的分析能聚焦於繪畫如何在空間中表現不同的深度／平面效果，此點正是畫史學者素來最為關心的早期繪畫如何開始處理三度空間表達的問題，因此值得特別注意。他又能將之置於墓室空間中考察，也極有助於我們超越畫史有限之記載，而進行對地上建築空間中如何有意識地運用繪畫作品作出推測。他更進一步認為這是八世紀時有自覺地追求「繪畫自我意識」的結果。這個看法亦促使我們警覺上文所述的繪畫覺醒現象，絕不可能在如朱家道村唐墓的那個時間點上突然出現，其發展應該經過一個較為和緩的過程才是。

8. 對中國畫史中「重屏」的討論，參見Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 尤其值得注意其對空間內外的討論，頁72-133。

如果採取一個與板倉氏稍為不同的角度，墓室壁畫中「畫中有畫」的現象亦正意謂著「觀看」效果的有意識經營，也可以說「觀者」這個元素在整個規劃製作過程中已經「出現」。觀者出現之後，立即有呼應變化的就是繪畫被安置的方式，而此方式並非由製作者獨立作主，其基本上須先考慮觀者的觀看位置而定。正如李重俊墓壁畫中影作木構與屏風畫分別繪製了不同的空間深度效果，正是預設了觀者（不論是真實或虛擬的）在墓室空間的中央，而製作出他得以從木構之外向室內方向觀看到的，具有不同變化的結果。朱家道村唐墓亦是如此，或許可說更形清晰。此墓墓室壁畫未有影作木構的運用，而繪畫皆以屏風的形式示之，表面上看來除主題、用色等不同外，似無表達李重俊墓所現之空間深度的變化之意。然而，壁畫中物象的尺寸比例仍作了有意識的區別。屏風畫旁侍從的形象最大，幾與真人接近，東壁樂舞圖中人物及青牛圖中的牛與崑崙奴則明顯較小，清楚地將屏風內外之別作了交代，與李重俊墓壁畫的處理方式明顯接近。另外值得注意的是屏風旁侍從立姿角度的差異。西壁水墨山水屏風畫左側兩人作斜側立姿，除提示站立處空間外，並將視線導向其約四十五度角的左前方。北壁侍女亦為側身，站在兩座屏風之間，其手中所持「壓在畫框上的筆尖」亦可解讀為表示侍女站在屏風之前的意思，而順其筆尖所指，身體及目光皆朝向其右斜前方，正與西壁侍從者相接。這個侍從視線的接點，正是西壁前方的棺床所在位置（圖2，鄭岩繪示意圖）。假如這不是偶然，棺床所在的位置應該就是壁畫設定觀者的所在。果係如此，此壁畫的觀者就是墓主本人，他的位置不僅是在墓室空間之內，而且被具體地安放在遺體所在之處。這個觀者位置的主導作用也可以說明北壁上的鶴圖屏風雖與青牛圖並排，但距墓主較遠，且在侍女之後側，故高度較低；墓主所正對東壁的樂舞圖也是因為距離的考慮，而採取較小的尺寸來表現那些實與侍從位在同一空間的樂師與舞者。

以上討論的觀看者之出現與繪畫在空間中的可能因應處理，雖然只能依賴現有的墓葬壁畫資料來推敲，但最終的目標還是希望盡力「復原」在此八至十世紀間地上宮室中繪畫極為興盛的狀況。固然我們已經充分意識到這種墓室壁畫亦有因墓葬所需而製作的現象，但是，學者們也都認同其中的屏風畫應與地上宮室中者有相當程度的對應關係，由之進行「復原」式的推測，確不失為可行之路。日後隨著地下資料的增多，這個途徑應可望有更多的收穫。

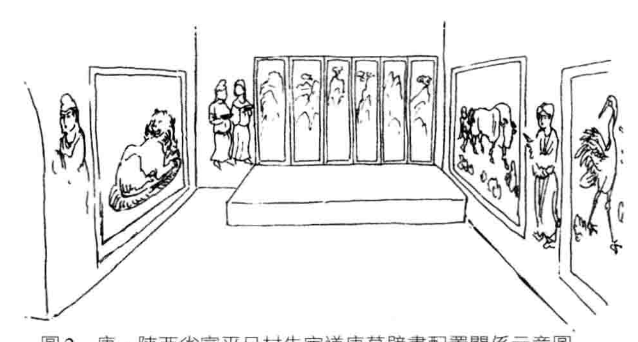


圖2　唐，陝西省富平呂村朱家道唐墓壁畫配置關係示意圖

繪畫與雕塑、版畫發展間的關係

繪畫覺醒之後所帶動其呈現方式的各種因應表現，也有助於理解唐宋間圖象表現的各種新發展。本論文集中有三篇論文觸及這個較大的議題。雖然各文重點不同，而且分別處理墓俑、墓主塑像及宗教版畫等不同的呈現形式，但都可以歸於其與繪畫之互動關係一事下一併討論。

如果由中國圖象文化史的發展大勢而言，漢晉的這段歷程中最突出的現象可以說是佛教藝術之傳入中國。它在唐代以後的接續發展，除了不斷流入之西來新圖象之外，佛教藝術所帶來的刺激如何透過不同的管道，普遍而深入地在中國形塑出一種超越佛教範疇的視覺文化表現，就成為大家關注的重點。論文集中李星明的〈唐代護法神式鎮墓俑試析〉一文即是以隋及唐初墓葬中所見護法神式鎮墓武士俑的出現，作為佛教信仰滲入中國傳統墓葬習俗此一世俗化發展趨勢的實證，而後者積極地借用了佛教中不同種類的圖象元素所新製之鎮墓武士俑，也可以說是原有明器系統的主動轉化。他對鎮墓武士俑的圖象來源特別注意，以為過去稱之為「天王俑」的歸類實無法表明其上圖象元素來自佛教諸多護法神形象所現之多樣性。他對這些鎮墓武士俑的細緻理解，確能凸顯傳統圖象文化轉化之主動性層面，值得與漢晉一段中來國龍的論文相互參照。另外，李星明在探討那些作立體形式的鎮墓武士俑的圖象來源時，還注意到作繪畫形式之經變畫在此向佛教取用之過程中所扮演的中介角色，這也值得進一步探究。新圖象之流通與活用的過程中，平面性的畫樣，通常使用較壁畫尺寸小得多的紙或絹，應該是最為方便的中介之一。立體的鎮墓天王俑上來自護法神形象的元素可能就是直接出於與經變畫有關的畫樣。這或許亦可說明為何那些護法神式鎮墓俑的姿勢造型經常遠較佛教的天王石雕更為誇張、自由。一般而言，圖象以石雕形式呈現時不得不受到質材本身之限制，而以繪畫作平面性呈現時則可解除此制約，較自由地表現戲劇化的誇張細節。後者實際上也是我們引為初唐繪畫發展中的一項突出成就。

唐代墓葬壁畫中不見早期常有的墓主像，待十世紀之後墓主形象方再次出現，然已改成具真人感的立體造像。這是論文集中李清泉〈墓主像與唐宋墓葬風氣之變——以五代十國時期的考古發現為中心〉文中所要討論的重點。他據對十世紀墓葬，如前蜀王建墓（918年），資料的考察，發現墓主像在經過唐代的沉寂後，至五代時又再度流行，但一反傳統的以壁畫形式表現的慣例，全部改以立體雕塑的形式出現。過去有學者將此種墓主塑像解為道教葬儀中的「石真」，李清泉則對此說有所質疑，並認為應從肖像藝術的傳統中尋求說明。他特別注意到唐代因為佛教藝術的影響，寫真繪畫與雕塑產生了高度發展，可視為五代墓主塑像的源頭，而且，唐宋之際在佛寺及墳塔中已見供奉高僧真身的一種宗教視覺文化之現象，當世俗墓葬

建築開始出現「墳塔化」的傾向時，立體而寫真的墓主像便應勢而出。然而，墓主塑像仍與高僧真容偶像有別；李清泉進一步觀察這些墓主塑像在墓室空間中的位置與配件，認為它是營構一個供祭空間的主角，明顯呈現了當時墓葬「享堂化」的重要趨勢。

李清泉所謂唐宋之際墓葬享堂化的改變也可以合理地說明其後在宋金時期墓葬裝飾中以墓主夫婦「開芳宴」為核心表現題材的現象，很值得注意。[9] 從繪畫與其他呈現媒材間互動的角度觀之，他的研究尤其提醒了肖像畫高度發展與此墓葬裝飾之變化間的相關性。這一點實與李星明論文所言，有殊途同歸之興味。不論是佛教之經變畫，或是一般性的肖像畫，都在盛唐時期達到發展的一個顛峰，其豐碩的成果也可謂為後來的墓葬圖象的任何新變提供了必要的基礎。繪畫的科目眾多，雖不見得都在唐代有等速、平行的發展，但無論如何，佛教經變畫及肖像畫都是其中的佼佼者，它們的成績似乎馬上為墓葬文化積極採用。水墨山水繪畫亦屬在八、九世紀間新興的科目，朱家道村墓幾乎立即就將之引入其中，這亦可見一種足以令人驚訝的敏感度。換句話說，在這個跨媒材、跨主題、跨脈絡的互動中，繪畫領域逐漸積極地扮演著資料提供者的角色，供他者各自依其文化需求從資料庫中選取圖象。

最能彰顯這種互動關係者或屬佛教版畫自十世紀之後的日益盛行。在本論文集黃士珊之〈唐宋時期佛教版畫中所見的媒介轉化與子模設計〉文中，即將此版畫中圖象取資於繪畫的現象稱之為「媒介轉化」。她不但視此轉化關係為宋代佛教版畫之得以成為版畫史上「第一段黃金期」的根本理由，並甚至直稱佛教版畫為「從繪畫分科而出的另一新藝術類別」。借用了「子模設計」的概念，[10] 她試圖自傳世及考古出土的早期佛教版畫中梳理、重建其如何擷取繪畫中已經標準化、格套化的母題單元，進而拼組以達成「擬畫式」視覺效果的過程。正如版畫之運用，因其便於複製、流通，于佛教之傳播上產生了最大的效益，子模設計也可說是呼應各種佛教經典、圖象大量需求下最有效率之製作模式。為了要達到這個效率目標，又要兼顧版畫本身完成後的豐富引人品質，充分而技巧地直接借用繪畫領域中已經普受接納的流行單元，再加以標準化處理，組合成所需畫面，即是成功的方便法門。在這個

---

9. 見李清泉，〈“一堂家慶”的新意象——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉，《廣州美術學院學報》2013年第2期，頁18-30。

10. 運用「子模」概念來分析中國藝術之各種製作，請參見 Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2002), 本書第七章頁163-185對一批宋元之際〈地獄十王圖〉的討論，即分析寧波的佛畫畫坊如何運用子模手法將已有繪畫母題拼組成一套套相近而又互有差異的十王圖組畫。他對此製作程序中畫面群組分割與調整的重建，尤值得注意，可與黃士珊之論文互相參照。

研究中，黃士珊也透過對這些子模及組合的比對，注意到幾個佛經版畫製作中心所顯示出來的區域差異／特色，以及跨區域的流通、互動現象，其中如西夏與北宋杭州間的密切關係，便值得特別關心。學界過去對甘肅榆林窟西夏時期石窟壁畫的研究中也曾提出其與宋朝南方杭州區域進行交流的可能性，[11] 現在如果進一步考慮黃士珊所討論的佛教版畫中之互通現象，版畫的高度傳播效力很可能在此起過非常重要的作用。果係如此，原來佛教版畫在向一般繪畫借用圖象時，可能必須依靠畫樣或粉本的中介，此時在這跨區域的交流中，佛教版畫自身即成為畫樣，在異地執行不同的繪畫製作。

佛教版畫在十世紀以後的蓬勃發展，確實對佛教之世俗化、普及化起了不可或缺的推動作用，而其成功的基礎即奠立在當時已經相對成熟的繪畫圖象資料庫上。從這個角度來看，繪畫自八、九世紀間產生自覺性的覺醒後，最晚到十世紀之時便已經確立它在圖象舞臺上的第一主角地位。自此之後，亦基本不變。這不能不說是圖象文化史裡唐宋轉折期中的一件大事。

---

11. 如趙聲良，〈榆林窟第3窟山水畫初探〉，《藝術史研究》1（1999）：363-380。

參考書目

(一)中文專著

井增利、王小蒙

1997 〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉,《考古與文物》第4期,頁8-11。

石守謙

2010 〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉,收入顏娟英主編,《中國史新論——美術考古分冊》,臺北:中央研究院、聯經出版事業股份有限公司,頁379-475。

李清泉

2013 〈"一堂家慶"的新意象——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉,《廣州美術學院學報》第2期,頁18-30。

楊泓

2007 《逝去的風韻——楊泓讀文物》,北京:中華書局,頁32-45。

趙聲良

1999 〈榆林窟第3窟山水畫初探〉,《藝術史研究》1:363-380。

劉曉路

1993 〈中國帛畫研究50年〉,《中國文化研究》10:126-136。

鄭岩

2013 〈壓在"畫框"的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統藝術的關聯〉,氏著,《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》,北京:北京大學出版社,頁352-377。

(二)西文專著

Ledderose, Lothar

2002 *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Monnet, Nathalie

2004 *Chine: l'Empire du Trait*, Paris: Bibliothèque nationale de France.

Silbergeld, Jerome

1982-1983 "Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Text: A Cautionary Note," *Early China* 8: 79-92.

Whitfield, Roderick

1983 *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha Ltd.

Wu, Hung

1996 *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: The University of Chicago Press.

仙馬、天馬與車馬——漢鏡紋飾流變拾遺

曾藍瑩
美國紐約大學古代世界研究所

漢代雖處於中國青銅時代的強弩之末，在銅鏡的鑄造上卻大放異彩，被認為是中國銅鏡史的高峰期之一。歷來關於漢鏡的著錄雖然豐富，對於漢鏡紋飾裡和馬有關的圖象，卻還未多見討論。[1] 漢帝國向西北的擴張和經營，對良馬的需求甚大，漢武帝求天馬的故事家喻戶曉，然而，漢代藝匠究竟如何描繪天馬，在藝術史上還是有待研究的課題。[2] 近來奈良國立博物館戮力而為，舉辦了以天馬為題的特展，但在漢代文物的選取上，卻忽略了漢鏡的重要性。[3] 本文以考古出土品為主，疏整漢鏡紋飾裡和馬有關的銘文和圖象，期能對學界的不足有所補充。[4]

對於漢鏡紋飾的研究，雖可上溯北宋王黼編撰的《宣和博古圖》，但王黼首重

1. 對漢鏡紋飾中的馬著墨較多者，為林巳奈夫，〈畫象鏡の圖柄若干について——隅田八幡畫像鏡の原型鏡を中心として〉，首先發表於小林行雄博士古稀記念論文集刊行委員會編，《考古學論考——小林行雄博士古稀記念論文集》（東京：平凡社，1982），頁947-978；後收入氏著，《漢代の神神》（京都：臨川書店，1989），頁97-126。另，筆者曾就美國羅伊德・扣岑（Lloyd Cotsen）所收藏的一面銅鏡，對漢鏡紋飾中的翼馬略作探討，見 Lillian Lan-ying Tseng, "Positioning the Heavenly Horses on Han Mirrors," in Lothar von Falkenhausen, ed., *The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors, Volume II: Studies* (Los Angeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press, 2011), pp. 90-99. 扣岑已於二〇一二年，將其所收藏的中國銅鏡，捐贈給上海博物館。
2. 本文的討論範圍，僅限於銅鏡紋飾所見。筆者曾為文簡介漢代藝術中的馬，由於展覽圖錄體例的限制，未能深入討論；見 Lillian Lan-ying Tseng, "Horses in Han Art," in Sabrina Rastelli, ed., *China at the Court of the Emperors: Unknown Masterpieces from Han Tradition to Tang Elegance (25-907)* (Milan: Skira, 2008), pp. 47-51. 至於漢代天馬圖象的淵源和演變，及其與中外文化交流的關係，所涉層面複雜，筆者將專文再議。
3. 奈良國立博物館編，《天馬：シルクロードを翔ける夢の馬》（奈良：奈良國立博物館，2008），圖103。該展覽僅展出漢鏡一面，鏡背紋飾為眾所熟知的西王母、東王公和車馬的組合，忽略了本文前兩節將介紹的帶有榜題的銅鏡，以及由榜題可再推衍的相關鏡群。
4. 經由考古挖掘所得的器物，有確切的出土地點和埋藏關係，也有較多斷代的線索，在學術研究上的價值，遠勝於盜掘流傳的器物。本文的論據，以考古出土品為主，對於公私收藏所見的流傳品，除非具有關鍵性的佐證之用，將不另著墨。

鏡銘，並以銘文區分銅鏡，對於無銘銅鏡，才言及紋飾。[5] 王黻的著錄方式，為歷代收藏家沿用，至民國時期而不輟。後藤守一於一九二六年出版的《漢式鏡》，改依型式分類，對漢鏡進行有系統的整理，開啟了現代銅鏡類型學的先河。[6] 類型學的確有助於考古材料的整理，不過，現代學者歸納的區系類型，是否等同於古人文化生產的邏輯，頗值得商榷；區系類型的操作如過於僵化，還可能導致不必要的繁瑣，反而更遠離原本有機而整體的歷史實相。有鑒於此，本文在研究取徑上擬從圖象母題出發，觀察母題的發展、變化與群組，進而思考紋飾流行的文化網絡，希望能在區系類型之外，提供理解漢鏡紋飾的不同視角。

一、仙馬與獸帶鏡

漢鏡銘文言及馬者絕少，首先值得注意的是湖北鄂州出土的一面銅鏡（圖1-1）。該鏡鏡背以圓紐為中心，展開多重同心圓的紋飾帶。紐外有九乳，乳間夾有銘文。居中的主要紋飾帶有七乳，作柿蒂狀，乳間飾有圖象，每一組圖象均有榜題。董亞巍將這面銅鏡收入二〇〇二年出版的《鄂州銅鏡》一書中，並為文介紹，但他的焦點放在和六博有關的圖象，對於和馬有關的資料並未加探討。[7] 在該鏡的


1


2

圖1　東漢，七乳獸帶鏡（湖北鄂州出土）
1：全鏡照片；2：「仙馬」與「銅柱」局部

5. 王黻編，《重修宣和博古圖》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館據故宮博物院藏本影印，1983），第840冊，頁967-1018。
6. 後藤守一，《漢式鏡》（東京：雄山閣，1928）。
7. 鄂州市博物館編，《鄂州銅鏡》（北京：中國文學出版社，2002），圖272，頁127；〈前言〉，頁7。

主要紋飾帶中，有一組圖象刻畫一匹帶鞍之馬，馬頭低垂，有繩拴於一柱上（圖1-2）。馬前柱處刻有「銅柱」二字，馬尾之後刻有「仙馬」二字，榜題明確點出所繪為拴於銅柱上的仙馬。

在浙江紹興也曾出土一面類似的銅鏡（圖2-1）。該鏡飾有銅柱的形象和榜題，不過，柱上所拴的是一頭熊，不是一匹馬（圖2-2）。馬單獨出現在主要紋飾帶的兩處，均帶鞍，均作低頭喝水狀，一匹題為「王喬馬」，另一匹題為「赤誦馬」（圖2-3、2-4）。與鄂州鏡不同的是，紹興鏡上的兩匹馬均長有獨角，也都帶翼。如陳佩芬指出，「王喬」當指王子喬，「赤誦」當指赤松子。[8] 既然二人都是著名的仙人，那麼紹興鏡上的「王喬馬」和「赤誦馬」，應同屬於鄂州鏡上所題的「仙馬」。王士倫將這面紹興鏡收入一九五七年出版的《浙江出土銅鏡選集》中，並附帶說明原鏡在一九四九年前已經散失，僅存拓片。[9] 無論如何，鄂州鏡的出土，不但有助於對紹興鏡可靠性的確認，兩鏡尚有互補之效益。



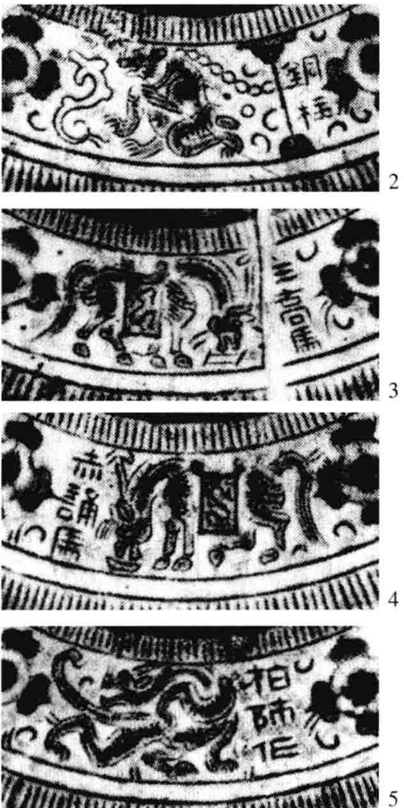


圖2　東漢，七乳獸帶鏡（浙江紹興出土）
1：全鏡拓片；2：「銅柱」局部；3：「王喬馬」局部；4：「赤誦馬」局部；5：「柏師作」局部

8. 陳佩芬，〈中國青銅鏡發展概述〉，收入中國青銅器全集編輯委員會編，《中國青銅器全集．16　銅鏡》（北京：文物出版社，1998），頁14。
9. 王士倫編，《浙江出土銅鏡選集》（北京：中國古典藝術出版社，1957），圖27，頁4。美國布倫德

鄂州鏡與紹興鏡同為七乳獸帶鏡，亦即在主要紋飾帶內有七乳等距分布，乳間再刻畫瑞獸。兩鏡若以六博圖象為基準，其七組圖象依反時鐘方向左旋的排布如下：

鄂州鏡：仙人擲博[10]～銅柱與仙馬～辟邪～辟邪[11]～熊～白虎～白鹿
紹興鏡：仙人六博～王喬馬～辟邪～辟邪[12]～銅柱與熊～虎～赤誦馬

兩鏡的圖象組合可謂雷同，差別之處只在紹興鏡多了一匹馬，少了一頭鹿，並且讓熊拴在銅柱上。這兩面銅鏡也幫助我們了解安徽壽縣出土的一面不帶榜題的七乳獸帶鏡（圖3-1）。[13] 該鏡的圖象組合如下：

壽縣鏡：仙人與玉兔擣藥～虎與熊～仙人駕馭雙鹿～三鳥～二馬～仙人戲虎～熊與鹿

壽縣鏡上的二馬帶翼，飛奔回首，鬃毛飄揚（圖3-2）。二馬雖無榜題，但因與仙人以及熊、鹿等瑞獸並列，也應同於前述二鏡，屬於仙馬的範疇。



圖3　東漢，七乳獸帶鏡（安徽壽縣出土）
1：全鏡照片；2：二馬局部；3：二鹿局部

治（Avery Brundage）的收藏中，曾見與此拓片相同的銅鏡，見樋口隆康，《古鏡》（東京：新潮社，1979），頁184，圖84。謝明良教授提供另一例，為美國弗利爾和賽克勒博物館（Freer and Sackler Galleries）的藏品，並建議可能是同範鑄造。

10. 榜題作「仙人止博」。
11. 二處榜題均作「辟耶」。

由上述三例可知，在漢代人的心目中，有一類和仙人瑞獸相提並論的仙馬，其造型或可不帶翼，如鄂州鏡所見；或可不加鞍，如壽縣鏡所見；或可不長獨角，如紹興鏡以外的三例所見。在鏡背裝飾包含仙人和仙馬的獸帶紋，反映了漢人求仙不老的渴望，如其他鏡銘所述：「作佳竟（鏡）哉真大好，上有仙人不知老，……壽如金石保。」[14] 這類因個人福祉而催生的仙馬，有別於驗證君主是否採行德治的祥瑞論述中的馬。後者可以山東嘉祥的武梁祠為例，該祠祠頂的祥瑞圖象包括了三類馬：玉馬、白馬朱鬃和澤馬。由榜題可知，「（玉）馬，（王者）清明尊賢則至」；「白馬朱鬃，（王者任賢）良則見」；「澤馬，王者勞來（百姓）則至」。[15] 獸帶鏡中的仙馬，是不同於政治場域的祥瑞馬，應從時人求仙的脈絡來理解。

二、天馬與四獸鏡

浙江紹興早年還出土了另一面與馬有關的重要銅鏡。該鏡在圓紐外加一方格，方格之外刻畫四獸：左側為龍，右側為虎，[16] 上下兩側各有一馬，馬上有騎士（圖4-1）。其中一組人馬有榜題，馬蹄下見「杜師」二字，騎士身後見「天馬」二字（圖4-2、4-3）。沒有榜題的另一組人馬，則更清晰地顯示了刻畫的細節，如馬肩帶翼，馬尾有結，前蹄高舉於雲端之上；馬上的騎士著褲裝，肩上亦帶翼（圖4-4）。

這面銅鏡為梁上椿舊藏，收入他在一九四一年結集出版的《巖窟藏鏡》。對於「杜師」二字銘，梁上椿當時便「疑為鑄工自鑄其名」。[17] 他的推測不假，北京故宮收藏了另一面四獸鏡，其上刻有「杜師作」三字，是否來自同一作坊，不得而知。[18] 鑄工留名，是漢鏡常見的現象，多數出現在紋飾外圈的銘文帶裡，少數以榜題的方式夾雜在圖象之間。上述的七乳獸帶鏡（圖2-5），也刻有「柏師作」三字。[19]

至於「天馬」二字，梁上椿雖已於一九四一年點出，該鏡並未獲得應有的重

---

12. 第一處榜題「柏師作」，係指鑄鏡的工匠。第二處榜題作「辟耶」。
13. 安徽省文物考古研究所、六安市文物局編，《六安出土銅鏡》（北京：文物出版社，2008），圖104，頁126。
14. 鏡銘引自陝西西安新莽墓出土的一面博局鏡，見程林泉、韓國河，《長安漢鏡》（西安：陝西人民出版社，2002），圖38，頁132。
15. Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), pp. 239, 242-243.
16. 榜題「白虎」。
17. 梁上椿編，《巖窟藏鏡》（北京：作者印行，1941），第2集下，圖30。
18. 郭玉海，《故宮藏鏡》（北京：紫禁城出版社，1996），圖54。
19. 見註12。



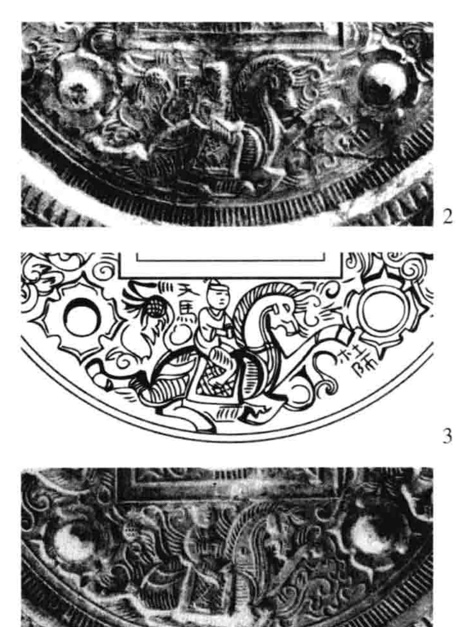


圖4　東漢，方格四獸鏡（浙江紹興出土）
1：全鏡照片；2：「天馬」與「杜師」局部；
3：「天馬」與「杜師」局部描圖；4：仙人騎馬局部







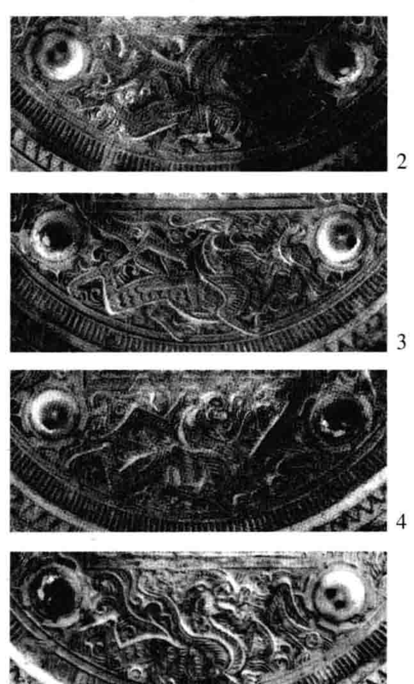
圖5　東漢，方格四獸鏡（1975年浙江紹興五星公社新建大隊出土，現為趙建村）
1：全鏡拓片；2：騎馬局部；3：仙人騎虎局部

視。遲至一九八二年，才見林巳奈夫為文討論。他從星座的角度出發，提出鏡背「天馬」所指的幾種可能性，包括建星七星中的天馬星，王良、策和駟諸星共成的天馬意象，以及房宿中的天駟星。[20] 林巳奈夫的立論雖不無啟發之處，卻有推衍過度之虞，特別是放到銅鏡裝飾的脈絡裡加以檢視。

一九七五年紹興趙建村出土了一面可供類比的方格四獸鏡，左側為龍，右側為虎，上為辟邪，下為一人騎馬（圖5-1）。[21] 馬的造型與巖窟鏡所見相仿，肩部帶翼，鞍面作菱格紋，四腿邁開，飛馳雲上（圖5-2）。騎士也著褲裝，與巖窟鏡所見不同的是，騎士的肩部不加翅膀，所戴的帽子較高而方，左手駕馭韁繩，右手高舉馬鞭。值得注意的是，紹興趙建鏡上所刻畫的虎，還伴有作乘騎狀的仙人（圖5-3）。由於乘翼馬的騎士與駕翼虎的仙人並列鏡上，該騎士很可能是著裝的仙人；特別是巖窟鏡所見的騎士，肩生羽翼，意味著有別於人間一般騎士的仙人屬性。反過來說，如果紹興趙建鏡所刻畫的是仙人騎瑞獸的題材，那麼巖窟鏡上的騎馬圖象是否應為仙人騎瑞獸的一種表述方式？

浙江紹興出土的另一面方格四獸鏡提供了更多的線索。該鏡沿著方格排布的圖象為左龍、右虎、上馬、下辟邪（圖6-1）。[22] 馬帶翼有鞍，鞍上的騎士不著褲裝，羽翼沿著上臂和腿部飄飛開來，為漢鏡所見仙人的典型（圖6-2）。其他三獸有翼無





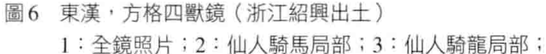


圖6　東漢，方格四獸鏡（浙江紹興出土）
1：全鏡照片；2：仙人騎馬局部；3：仙人騎龍局部；
4：仙人騎虎局部；5：仙人戲辟邪局部

20. 林巳奈夫，《漢代の神神》，頁107-110。該文首發於一九八二年，作者提出鏡背天馬與星座有關的個人見解。該文於一九八八年結集重印時，作者附加補注，認為他的見解雖未及天馬和天神、崑崙的關聯，但也未排除它們之間的關聯性，係對福永光司的質疑作出回應（頁125-126）。
21. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》（北京：文物出版社，2006），彩版24，頁218。
22. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，圖35，頁229-230。

鞍，龍背和虎背上有仙人乘騎，辟邪則與一跪地仙人相戲（圖6-3、6-4、6-5）。鏡上不但所有仙人的造型一致，就連四獸的軀體也如模印，特別是後肢部分，只有在頭頸之處才見區別。對工匠而言，鏡上的四組圖象都在表達仙人騎瑞獸的意象，仙人騎馬就如同仙人騎龍或仙人騎虎，不過是同一主體的諸多變奏之一。

天馬在漢代文化中有多重指涉。如林巳奈夫指出的，天馬可以指稱天上的星象。天馬也是漢武帝遠征西域大宛所強取豪奪的汗血寶馬，有實際的軍事政治意義。[23] 天馬更是漢代人想像的仙境瑞獸，得以淩空飛馳。如果從方格四獸鏡的脈絡來考察，巖窟鏡的榜題「天馬」，指的應是仙境瑞獸，其實也就是鄂州鏡所題的「仙馬」，或紹興鏡所題的「王喬馬」和「赤誦馬」。

本文到目前為止所討論的銅鏡，大致都鑄造於東漢，但仙馬的形象，早已出現於西漢文物。例如一九六五年出土於河北定縣的一件可能製作於西漢中晚期的錯金銀青銅車飾，紋樣分四層沿著圓筒表面展開，帶長翼奔馳的仙馬出現在最上層，為一仙人所馭（圖7）。[24] 仙馬之後，另有仙人馭二鹿；再後，尚有仙人戲龍，龍身帶翼。整層紋飾有鑲金的山體蜿蜒橫穿和捲曲的雲紋繚繞，漫遊其間的瑞獸還包括鶴鳥、龜、熊、象等，具體而微地描繪了漢人對仙境的想像。將此一仙境稍加簡化，便如上述七乳獸帶鏡所見。又如在陝西咸陽西漢元帝渭陵附近發現的玉雕，製作於西漢晚期，表現仙人騎仙馬，馬肩可見浮雕的羽翼（圖8）。[25] 將這類雕塑平面化，便如上述方格四獸鏡所見。換言之，漢鏡紋飾中的仙馬或天馬，有其文化背景和工



圖7　西漢，銅車飾紋樣局部（1965年河北定縣出土）



圖8　西漢，仙人騎馬玉雕（陝西咸陽出土）

23. 司馬遷，《史記》（北京：中華書局，1959），卷一二三，頁3174-3177。

24. 有關三盤山車飾的討論，見 Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Han Art," *Archives of Asian Art* 37 (1984): 38-59; 鄭灤明，〈定州三盤山錯金銀銅車傘鋌紋飾內容分析〉，《文物春秋》2000年第3期，頁43-48。

25. 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集．雕塑編．2　秦漢雕塑》（北京：人民美術出版社，1985），圖版85；王文清等編，《陝西省十大博物館》（香港：廣彙貿易株式會社，1994），頁111。

藝淵源，與漢人對仙境的嚮往以及對求仙不老的渴望息息相關。

三、車馬與畫像鏡

除了以上幾件同時帶有馬的圖象和榜題的例子之外，漢鏡上的馬更多的時候是伴隨西王母出現，如一九五五年洛陽出土的蔡氏作鏡（圖9-1）。[26] 該鏡圓紐，紐外即是主要紋飾帶，以四乳等距分為四區。相對的兩組人物圖象，分別有「王母」和「王公」的榜題，指的是西王母和東王公。西王母端坐，左右各跪一侍者（圖9-2）。東王公亦端坐，其左跪一侍者，其右立一侍者（圖9-3）。該鏡採畫像石刻的作法，先以淺浮雕剔出物象的區塊輪廓，再以線條刻畫細節。平行線群不但填滿人物的衣袍，也取代了侍者的五官，並出現在主體人物的兩頰上；於是，乍看之下，



圖9　東漢，西王母畫像鏡（1955年河南洛陽出土）
1：全鏡拓片；2：「王母」局部；3：「王公」局部；
4：龍虎局部；5：車馬局部

26. 洛陽博物館編，《洛陽出土銅鏡》（北京：文物出版社，1988），圖57、圖版說明頁9；中國青銅器全集編輯委員會編，《中國青銅器全集．16　銅鏡》，圖80、圖版說明頁27。

二人似皆留鬍。由於二人造型相仿，服飾上的些微差異並不足以區分性別，若無榜題，恐怕難以確定何為王母，何為王公。該鏡如以西王母為基準，右側的紋飾區有一龍一虎並行，龍回首望虎（圖9-4）；左側有一馬車向前奔馳（圖9-5）。馬車的結構簡單，在方輿中豎立一傘蓋，為輕便的乘輿，在漢代多稱小車或軺車。[27] 馬車內坐一人，手握韁繩，頭身前傾。拉車的馬四腿拔開，馬首昂揚，馬尾也向上翻飛。由於馬頸、馬肩和馬臀都見篦紋般的平行曲線裝飾，不易斷定馬肩是否帶翼。

一九七一年紹興婁宮出土的騶氏作鏡，顯示對車馬紋飾更深的興趣（圖10-1）。[28] 該鏡仍以四乳將主要紋飾帶分成四區，由兩組人物和兩輛馬車對稱排布；換言之，馬車完全取代了習見的瑞獸。鏡上一組人物刻有榜題「東王公」，王公坐方席上，左手稍抬，指向在三層疊架上表演倒立的羽人；立於東王公之右的是一持便面的侍女（圖10-2）。與東王公遙對的另一主體人物端坐席上，其左立二侍女，其右立一持便面的侍女；此組人物雖無榜題，應為西王母和其侍者（圖10-3）。東王



圖10　東漢，西王母畫像鏡（1971年浙江紹興婁宮出土）
1：全鏡照片；2：西王母局部；3：「東王公」局部；
4：車馬局部；5：車馬局部

27. 王振鐸遺著，李強整理補著，《東漢車制復原研究》（北京：科學出版社，1997），頁42-70。
28. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，彩版15，頁217。

公東單髻，西王母東雙髻，除此之外，兩人在造型上沒有明顯的區別。榜題在辨識身份上，仍然不可或缺。比起洛陽蔡氏鏡所見，這兩組人物的組合比較複雜而富於變化。同樣的手法，也可見於兩輛馬車的刻畫上。該鏡若以西王母為基準，左側的馬車結構複雜，上有車篷，車體分隔為二，前為駕車，後為坐車，皆有屏蔽；坐車側面開窗，後有一人探頭；車輪後尚見拖曳的垂帷（圖10-4）。這類車既可負重，又容隱私，在漢代稱為輧車。[29] 輧車前有四馬，馬肩上的羽翼刻畫明確。鏡面右區裝飾的馬車亦為輧車，所開之窗，還有菱格棱為飾（圖10-5）。此外，左側車馬前有一鳥，右側車馬前則有七座山頭組成的山體。


圖11　東漢，西王母畫像磚（1955年四川新繁出土）

有關西王母的信仰，在漢代的傳世文獻中著墨不多，但西王母的圖象，在漢代出土的文物中卻相當豐富，不但遍及全國各地，也見諸各類媒材，自西漢中晚期出現後，即源源不斷，綿延整個東漢時期。[30] 四川成都新繁東漢墓出土的畫像磚，較完整地總結了典型的西王母圖象（圖11）：西王母戴勝，端坐在豎有華蓋的龍虎座上，其隨從包括九尾狐、玉兔、蟾蜍、三足烏、侍女和仙人。[31] 值得注意的是，翼馬或馬車並不在其列。倒是在四川地區盛行的搖錢樹上，才見翼馬或馬車加入西王母隨行的陣容。以加拿大皇家安大略博物館（Royal Ontario Museum）收藏的搖錢樹為例，西王母端坐在帶華蓋的龍虎座上，高掛於搖錢樹幹的頂端（圖12-1、12-2）。其中一根樹枝，以芝草為中心，左邊有三位著裝帶翼的仙人走向芝草，右邊有一鳥飛向芝草，鳥後有一匹帶翼的奔馬回首而望（圖12-3）。更難得的是，四川勉縣紅廟東漢墓出土了一根搖錢樹的殘枝，其上留有一馬拉軺車的形象（圖13）。[32]

---

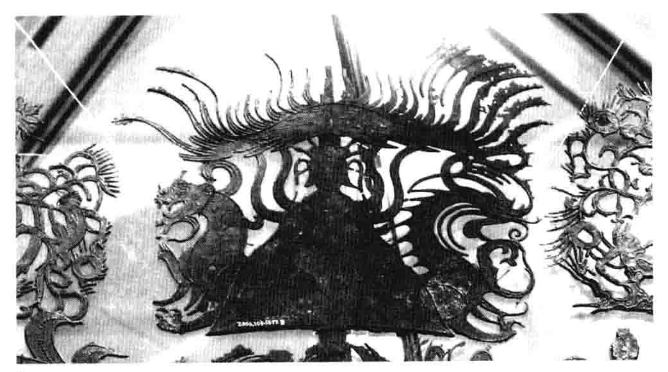
29. 王振鐸遺著，李強整理補著，《東漢車制復原研究》，頁74-80。作者認為僅坐車部分屏蔽者為輜車，坐車部分和駕車部分皆屏蔽者為輧車。

30. 有關漢代西王母圖象的探討，中文見李淞，《論漢代藝術中的西王母圖像》（長沙：湖南教育出版社，2000）；英文見 Wu Hung, "Xiwangmu, the Queen Mother of the West," *Orientations* 18.4 (1987): 24-33; Jean M. James, "An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty," *Artibus Asiae* 55.1/2 (1995): 17-41.

31. 馮漢驥，〈四川的畫像磚墓及畫像磚〉，《文物》1961年第11期，頁35-43；高文，《四川漢代畫像磚》（成都：巴蜀書社，1987），圖96。



1



2



3

圖12　東漢，搖錢樹（多倫多：皇家安大略博物館藏）
1：全樹照片；2：西王母局部；3：翼馬局部



圖13　東漢，搖錢樹殘枝（1972年四川勉縣出土）

至於馬肩是否有翼，從拓片上不易判定。該墓還出土了一件刻有東漢和帝元興元年（105）的紀年銅洗，證明了翼馬或車馬成為西王母仙境的一部分，雖是後出的現象，當不晚於東漢中期。

山東嘉祥武氏祠的一方石刻，製作於東漢晚期，其帶有敘事結構的畫面，為翼馬或車馬加入西王母仙境的可能原由提供了線索（圖14）。[33] 捲曲的雲團占據了三分之二的畫面，雲端多幻化成鳥。雲團的最上方端坐二人，雙肩生翼，由頭冠的差別，可知左為男，右為女，應是東王公與西王母。[34] 東王公身側有三名仙人侍奉，西王母身側有四名仙人服侍。另有多位帶翼的仙人，隨著雲團，滿布空中。在冉冉雲氣中，和兩位神祇一樣醒目的是兩輛馬車，一在東王公的身右，一在西王母的下方。馬車上有蓬，車身區隔為駕車和坐車，只有坐車部分有高起的屏蔽，這類乘輿在漢代稱作輜車。[35] 每輛輜車配有一馬，馬肩帶翼。帶翼的仙人不但駕馭輜車，還前呼後擁。畫面的下端，不見雲團覆蓋，係人間世界，右有建築，中立三人，左見一輛配備三馬的軺車和兩匹帶鞍的馬。[36] 仙界和人間交會在建築左側的三圓丘：雲團由上而下，止於一圓丘，前有帶翼仙人引導，左有仙人持盾護衛，右有仙人回望

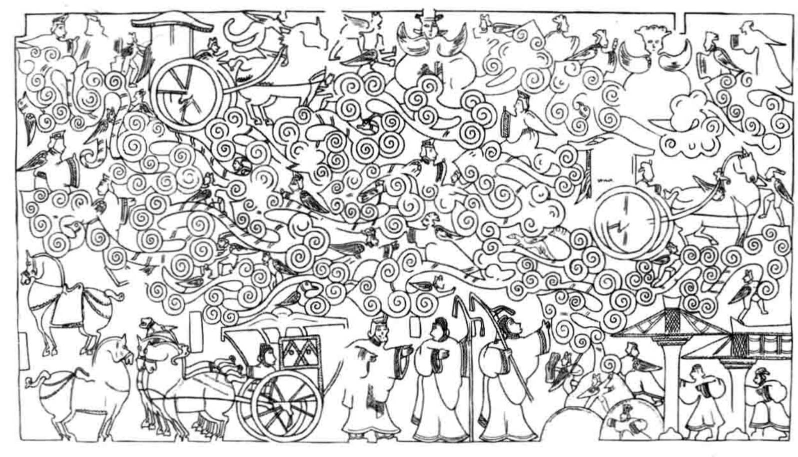


圖14
東漢，武氏祠石刻線描圖（1786年山東嘉祥出土）

32. 唐金裕、郭清華，〈陝西勉縣紅廟漢墓清理簡報〉，《考古與文物》1983年第4期，頁30-33；何志國，《漢魏搖錢樹初步研究》（北京：科學出版社，2007），頁62-63。
33. 蔣英炬、吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南：山東美術出版社，1995），頁79-80，圖36。
34. 如信立祥指出，林巳奈夫認為圖象中的神祇為黃帝和西王母，立論不足。林巳奈夫的論證，首見於氏著，〈漢代鬼神の世界〉，《東方學報》46（1974）：223-306；該文後收入氏著，《漢代の神神》，頁157-161。信立祥的駁斥，首見於氏著，《中國漢代畫像石の研究》（東京：同成社，1996），頁139；後見於氏著，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁159-161。
35. 見註29。
36. 永井洋之，〈中國の有翼馬〉，收入奈良國立博物館編，《天馬：シルクロードを翔ける夢の馬》，頁172-173。文中指出，畫像裡屬於仙界的馬帶翼，屬於人間的馬不帶翼。

屋宇；屋內見二人走出，並有一人蹲跪圓丘前。人仙的交會處應為墳丘，墳丘後為祠堂，自祠堂走出和蹲跪墳丘旁的人應為死者的家屬。立於墳丘和祠堂前的三人可能為送葬者，二人騎馬、一人乘軺車地來到墓地，軺車的方向暗示了三人在目睹死者昇仙後即將離去。這方石刻表現了時人的希望，期待死後能夠乘坐仙馬所拉的仙車，進入西王母所代表的仙境。

因此，讓仙馬和仙車加入西王母的行伍，主要的目的恐怕不在壯大西王母的神仙陣容，而在拉近仙境與人間的距離，透過人們熟悉的乘輿，跨越由人間到仙境的鴻溝。武氏祠的石刻將此一願望演繹成浩大的繪畫場面，南陽蔡氏鏡和紹興騶氏鏡則選擇了最關鍵的角色——西王母、東王公和仙車——作言簡意賅的表達。相較之下，上述獸帶鏡和四獸鏡所見的翼馬，或為眾多瑞獸之一，或為仙人坐騎，對俗世凡人而言，反倒不如畫像鏡翼馬拉仙車來得切近實惠。[37]

四、鏡類的互通

仙馬或翼馬的圖象主要出現在漢代的七乳獸帶鏡、方格四獸鏡、和西王母畫像鏡上。就時序而言，七乳獸帶鏡類的出現最早，已見於西安、洛陽西漢晚期至新莽時期的墓葬中。[38] 不過，這時期的鏡工仍在平面上以細線刻畫出紋飾（圖15）；相較之下，鄂州鏡和壽縣鏡上的瑞獸，獸身微隆，已具淺浮雕的概念和手法，其製作年代可能在東漢早期偏晚（圖1、3）。一九五八年廣西梧州出一面帶有東漢章帝元和三年（78）



圖15　西漢晚期，七乳獸帶鏡（2000年陝西西安北郊出土）

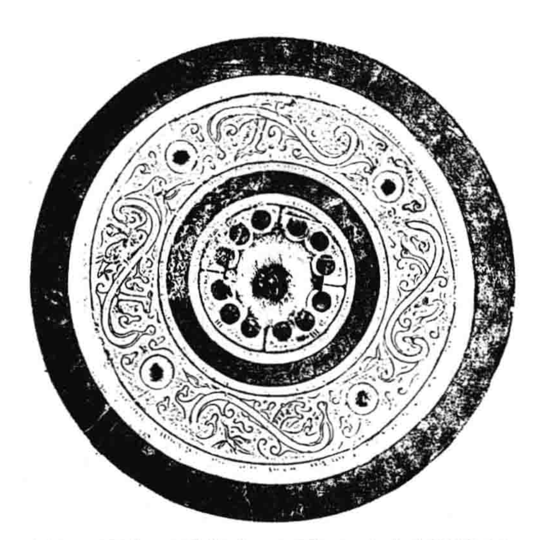
37. 此類畫像鏡流傳甚廣，討論也多。林巳奈夫認為鏡背車馬，或為西王母自身的乘車，或為西王母乃至東王公的先導的乘車，見氏著，《漢代の神神》，頁105-106。吉澤認為鏡背車馬，可趨而前往東王公和西王母所在的仙界，見奈良國立博物館編，《天馬：シルクロードを翔ける夢の馬》，〈作品解說〉，頁207。本節進一步追索西王母和車馬結合的圖象，一方面從紀年的例證，確定翼馬或車馬成為西王母仙境的一部分，是後出的現象，另一方面從當代較為複雜的構圖，來推定鏡背車馬的豐富寓意。

38. 程林泉、韓國河，《長安漢鏡》，圖版54-55，頁141-144、280-281；中國社會科學院考古研究所洛陽工作隊，〈洛陽西郊漢墓發掘報告〉，《考古學報》1963年第2期，圖版9：6，頁24-25。

的銅鏡，為淺浮雕的七乳獸帶鏡提供了斷代的依據（圖16）。[39] 西王母畫像鏡多出土於浙江，其他地區散見，可惜浙江的東漢墓葬排序不清楚，一般認為這類銅鏡可能出現於東漢中期或東漢中期偏早。[40] 方格四獸鏡的流行應在博局四神鏡之後，多出土於浙江地區，由於裝飾手法類似畫像鏡，即物象輪廓高出地子，物象的細節再以細線刻畫，估計這類銅鏡出現的年代也在東漢中期左右。看來，這幾類銅鏡的出現，互有先後，但帶有仙馬或翼馬的數例，卻可能是東漢早期偏晚及其以後的產物。


圖16　東漢，七乳獸帶鏡（1958年廣西梧州出土）

七乳獸帶鏡是從西漢中期的四乳四虺鏡逐步發展而來（圖17），[41] 發展的方向可謂由簡而繁：一方面，由四乳、五乳、六乳、增至七乳，可提高紋飾帶內的瑞獸數量；另一方面，紋飾帶內不再重覆同樣的虺龍，可包羅各式各樣的瑞獸。方格四獸鏡卻反其道而行，由繁而簡，是對新莽時期以來的博局四神鏡的簡化（圖18），[42] 不但只留博局紋中央的方格，對於四神的組合配位也不拘


圖17　西漢，四虺鏡（1974至1975年北京豐臺區大葆臺村出土）

39. 廣西壯族自治區博物館編，《廣西銅鏡》（北京：文物出版社，2004），彩版5，圖版51，頁95。
40. 孔祥星、劉一曼，《中國古代銅鏡》（北京：文物出版社，1984），頁100-101；孫機，〈孟津所出銀殼畫像鏡小議〉，收入楊泓、孫機，《尋常的精緻》（瀋陽：遼寧教育出版社，1996），頁294。
41. 一九七四年發掘的北京大葆臺一號漢墓，出土一面四乳四虺鏡，該墓還出土一件漆器，上有針刻紀年，估計相當於西元前九十四年，為四乳四虺鏡提供了斷代的參考。大葆臺漢墓發掘組、中國社會科學院考古研究所，《北京大葆臺漢墓》（北京：文物出版社，1989），頁39，圖45，圖版42：1。
42. 上海博物館收藏一面方格博局四神銅鏡，銘文言「始建國天鳳二年（15）作好鏡」，見陳佩芬編，《上海博物館藏青銅鏡》（上海：上海書畫出版社，1987），圖38，頁22-23。有關博局鏡的研究，見Lillian Lan-ying Tseng, “Representation and Appropriation: Rethinking the TLV Mirror in Han China,” *Early China* 29 (2004): 161-213.

泥，可和其他瑞獸隨意搭配。在視覺效果上，七乳獸帶鏡細膩，方格四獸鏡則醒目。兩類銅鏡雖各有其發展的系統和變化的邏輯，在仙馬圖象上卻見互通的現象。



圖18　新莽，博局鏡（上海博物館藏）

浙江省博物館收藏一面方格四獸鏡，其上刻有一匹帶鞍的奔馬（圖19）。[43] 此鞍馬和一虎二辟邪並列，四獸均見於鄂州鏡和紹興鏡（圖1、2）。鞍馬肩部是否帶翼，從照片上不易辨識；不過，與鞍馬同飾鏡背的一虎二辟邪均帶翼，可知所飾者為仙馬。由於帶仙馬或翼馬的七乳獸帶鏡的出現年代可早至東漢早期偏晚，或可成為浙博的方格四獸鏡的設計靈感來源。



圖19　東漢，方格四獸鏡（杭州：浙江省博物館藏）

方格四獸鏡的出現年代可能略早於西王母畫像鏡，兩者在發展上有重疊之處。以一九七八年出土於浙江蘭溪的銅鏡為例，鏡紐外有方格，西王母和東王公取代了四神中的朱雀和玄武，和一龍一虎並列（圖20）。[44] 這也許是西王母畫像鏡出現的早期階段，存例不多，後來為了擴大裝飾面積，絕大多數的西王母畫像鏡便不見鏡紐外的方格。浙江省博物館收藏了一面不帶方格的畫像鏡，以一虎一馬搭配西王母和東王公（圖21-1）。[45] 馬帶鞍，鞍上有一倒立的仙人；馬肩是否生翼，並不清楚（圖21-2）。鏡工或許擷取方格四獸鏡仙人騎馬的圖象，稍加變化，以仙人倒立戲馬的姿態，出現在西王母畫像鏡上。

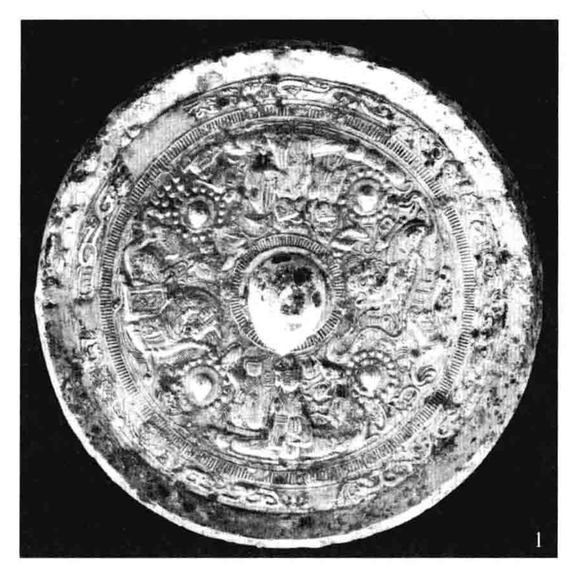
43. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，圖版39，頁230。

44. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，圖版27，頁229。有關博局四神鏡至西王母畫像鏡的演化，見Lillian Lan-ying Tseng, "Positioning the Heavenly Horses on Han Mirrors."

45. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，彩版26，頁218。



圖20　東漢，西王母畫像鏡（1978年浙江蘭溪出土）



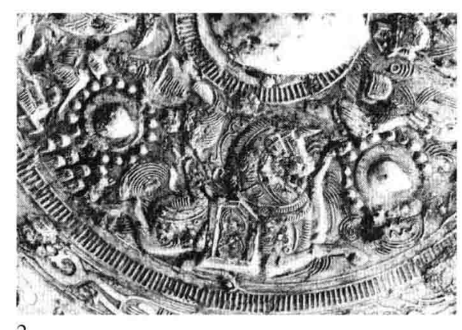


圖21　東漢，西王母畫像鏡（紹興漓渚出土）
1：全鏡照片；2：仙人騎馬局部



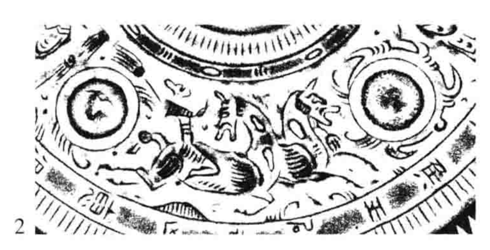




圖22　東漢，西王母畫像鏡　1：全鏡拓片；
2：仙人騎馬局部；3：仙人騎麟局部

陳介祺（1813-1884）早年收藏一面特別的畫像鏡，今有拓片流傳。[46] 原鏡曾收入梅原末治於一九五二年出版的《歐米に於ける支那古鏡》一書中。[47] 鏡上畫像除西王母與東王公之外，有二馬與二麟居於兩側紋飾區（圖22-1）。二馬無鞍，肩帶翼，其中一馬有仙人乘騎（圖22-2）。二麟有獨角，其中一麟也有仙人乘騎（圖22-3）。以二馬二麟搭配西王母與東王公，唯此一例。不過，二馬與二麟的造型，和後來出土的壽縣鏡相仿，證明了簠齋藏鏡的可靠性（圖3-2、3-3）。兩鏡的雷同處，也說明了西王母畫像鏡對七乳獸帶鏡裝飾元素的借用。

此外，一九八四年湖南常德出土了一面可貴的七乳獸帶鏡。[48] 該鏡主要紋飾帶有三組羽人戲獸的圖象，並刻有仙人六博、仙人撫琴、西王母和一輛車馬（圖23-1）。首先值得注意的是西王母頭戴勝（圖23-2），比較接近新莽時期至東漢初期博局鏡上的西王母造型，如中國國家博物館所藏的帶有王莽始建國二年（10）銘的紀年鏡所見，[49] 與後來畫像鏡上梳雲髻或帶花冠的西王母不同。其次，此鏡的西王母單獨出現，尚未與東王公成對出現。根據李淞對陝北畫像石的研究，與西王母配對的東王公大致出現在西元一一〇年左右。[50] 再次，此鏡的圖象雖不似西漢晚期鏡般平淺，也不如廣西鏡圓隆。因此，常德鏡的出現年代可能在東漢早期偏早。此鏡已見西王母和車馬並列，可說是後來盛行的西王母車馬畫像鏡的先聲。

值得注意的是，湖南長沙出土了一面銅鏡，顯示多乳獸帶鏡、方格四獸鏡和西王母畫像鏡的混融。該鏡由五乳分為五區，分別刻飾五組圖象，包括西王母、東王公和一匹奔跑的鞍馬（圖24-1）。[51] 鞍馬肩部帶翼，回視自空而降的羽人（圖24-2）。如果鏡工捕捉的是下一個動作，亦即羽人降臨馬鞍的剎那，便如上述浙博鏡所見（圖21-2）。西王母和仙人騎馬一起出現的鏡例不多，[52] 若非處於西王母和車馬成為組合定式之前的嘗試階段，便可能是定式以外的變例。[53]

五、風格的差異

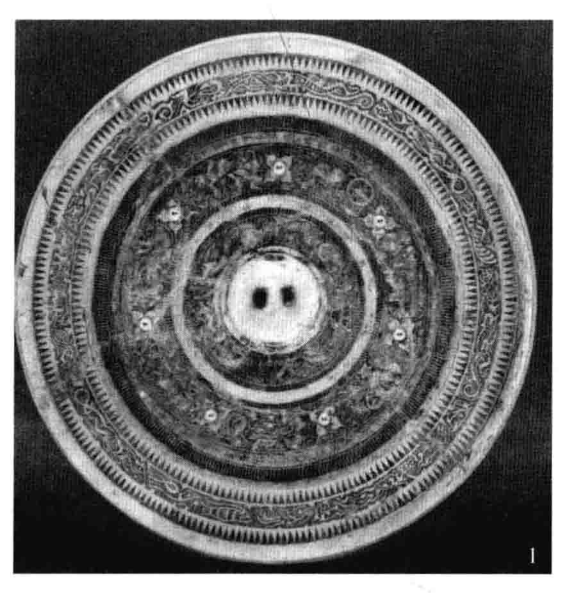
在仙馬或翼馬所出現的漢代三類銅鏡中，以畫像鏡為數較多，可進行風格的比

46. 國家圖書館金石拓片組編，《國家圖書館藏陳介祺藏古拓本選編．銅鏡卷》（杭州：浙江古籍出版社，2008），頁126-127。

47. 梅原末治，《歐米に於ける支那古鏡》（東京：刀江書院，1952），圖版42：1。

48. 龍朝彬，《常德出土銅鏡》（長沙：岳麓書社，2010），圖65，頁90。編者並未辨識出西王母的圖象。

49. 岡村秀典，〈西王母の初期の圖像〉，收入高井悌三郎喜壽記念會編，《歷史學と考古學——高井悌三郎喜壽記念論集》（京都：真陽社，1988），頁49-71；信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁148-149；李淞，《論漢代藝術中的西王母圖像》，頁216-221。


1


2


3

圖23
東漢，七乳獸帶鏡（1984年湖南常德南坪出土）
1：全鏡照片；2：西王母局部；3：車馬局部


1


2

圖24
東漢，西王母畫像鏡（湖南長沙出土）
1：全鏡拓片；2：仙人與馬局部

50. 李凇，《論漢代藝術中的西王母圖像》，頁144-146。
51. 長沙市博物館編，《楚風漢韻——長沙市博物館藏鏡》（北京：文物出版社，2010），圖114。
52. 除本文圖21和圖24之外，見孔祥星、劉一曼，《中國銅鏡圖典》（北京：文物出版社，1992），頁454。其他則多是傳為早年出土之例，如梅原末治，《紹興古鏡聚英》（京都：桑名文星堂，1939），圖14、36、37、38a、39；梁上椿編，《巖窟藏鏡》第2集下，圖24。
53. 梅原末治收錄一面傳為紹興出土的浮雕五乳鏡，鏡背飾西王母和仙人騎翼馬，但無東王公。倘若此鏡不假，其製作年代可能早於西王母和東王公成對出現之前。見氏著，《紹興古鏡聚英》，圖50。

對分析。大體言之，上述的洛陽蔡氏鏡代表的是簡明的風格（圖9），而紹興騶氏鏡則代表繁複的風格（圖10）。繁簡之別，主要在於畫像的組合。洛陽蔡氏鏡的西王母和東王公，以一神二侍的基本形像出現，不添加其他人物或活動；紹興騶氏鏡則見侍者持便面，並有仙人加入，仙人還進行充滿動感的倒立表演。洛陽蔡氏鏡以一對龍虎和一輛馬車搭配主神；紹興騶氏鏡則將一馬軺車升格為四馬軿車，並將一輛馬車擴充為兩輛。

同屬風格簡明的畫像鏡，不同的作坊有不同的成像手法。以車馬部分為例，製作洛陽鏡的蔡氏工匠，對線條的裝飾趣味情有獨鍾，在剔除地子、呈現物象輪廓之後，全以篦紋的走向來交代軀體的結構和動作，篦紋本身的起伏流轉甚至自成富於韻律的美感。相較之下，出土於安徽六安的張氏作鏡則另有側重（圖25-1）。[54] 張氏工匠喜以雕刻的手法來表達物象的結構的姿態，對於車夫彎身前傾和手臂平伸的御車形象，以及馬的前後腿在行進中對馬肩和馬身形成的抬舉和隆起，均有塊面仔細交代，塊面之上刻線寥寥（圖25-2）。由於用線少，反倒可以肯定這是一匹翼馬，馬肩和馬背上都可見表現羽翼的線條。

同屬風格繁複的畫像鏡，在不同作坊間更講究變化，一九八二年紹興上灶出土的周是（氏）作鏡便是一則佳例（圖26-1）。[55] 就圖象組合而言，伴隨西王母的有三侍女和一仙人，伴隨東王公的有二侍女和四仙人（圖26-2、26-3），將騶氏鏡上一神二侍和一神三侍的陣容，擴張至一神四侍和一神六侍。若以西王母為基準，周是鏡左側的軿車配有五馬，馬前有一仙人跪迎（圖26-4）；右側的軿車配有六馬，前有一仙人跪迎，後有一仙人跪扶車尾的垂帶（圖26-5）；車馬的排場也較騶氏鏡上的四馬軿車來得浩大。就構圖和物象形態而言，騶氏鏡上四馬相疊排開，為畫面空間製造深度，但車輿的部分卻以側面像表達，僅見一車輪。周是鏡上除了馬匹相疊排開之外，車輿的雙輪並現，為車身創造了相應的空間深度。此外，騶氏鏡的兩組車馬均齊頭並進，周是鏡則一組車馬齊頭，另一組車馬或引頸向前、或回首低望，不但平添視覺趣味，更擺脫了剪影般的平面感，加深了畫面可供迴旋的幻覺。周是工匠雖然對繪畫空間有一定的掌握，卻也同時追求線條在畫面上形成的律動。於是，車篷的下沿不再是平整的直線，而是兩端起翹的弧線，與車後描摹帷幕隨風飄揚的一組曲線上下呼應。有趣的是，周是工匠還刻畫了另一組線條，自車篷延伸至最靠鏡紐的馬頸，在六馬軿車處作平行六線，在五馬軿車處作平行五線。顯然，這組線條意在象徵韁繩，但就視覺效果而言，它與車尾帷幕的平行線群又成遙對之勢。

---

54. 安徽省文物考古研究所、六安市文物局編，《六安出土銅鏡》，圖86。
55. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，彩版12，頁216。


1


2

圖25
東漢，西王母畫像鏡（安徽六安市文物局藏）
1：全鏡照片；2：車馬局部

1

2

3

4

5

圖26
東漢，西王母畫像鏡（1982年浙江紹興上灶出土）
1：全鏡照片；2：西王母局部；3：東王公局部；
4：車馬局部；5：車馬局部

風格繁複的畫像鏡，以浙江出土最多，二〇〇六年版的《浙江出土銅鏡》便收錄十面。[56] 河南雖見出土，但在藝術水平上，遠遠不如浙江所見。[57] 西王母東王公與雙車馬的搭配組合，更僅僅見於浙江一地。至於風格簡明的畫像鏡，就目前已經發表的考古材料而言，特別是有優質照片可供細究者，數量遠較風格繁複者少。河南出土兩面，一在洛陽，一在南陽；[58] 安徽出土四面，一在六安，三在壽縣；[59] 浙江出土一面，在嵊州；[60] 湖北出土兩面，在鄂州；[61] 湖南出土一面，在長沙。[62] 其中，刻畫車馬者只有三例，即洛陽蔡氏鏡、六安張氏鏡和嵊州鏡。

浙江嵊州一九八七年出土的蔡氏作鏡，在釐清繁簡風格的相關問題上地位關鍵（圖27）。同樣號稱蔡氏作鏡，嵊州鏡和洛陽鏡在圖象組合和物象呈現上確有神似之處，只是嵊州鏡的用線簡單，缺乏洛陽鏡所見的流暢韻律。嵊州鏡出土於三國吳墓，更增加了問題的複雜性。王牧在修訂《浙江出土銅鏡》時將其歸入東漢鏡，但也不能排除三國作坊延續東漢鏡式的可能性。無論如何，嵊州鏡的出現，證明了繁簡兩種風格在浙江一地均見製作。而安徽、湖北和湖南諸鏡的出現，也說明了簡明風格畫像鏡在南方的流行。李淞整理西王母畫像鏡時，曾大膽假設，提出簡明的畫


1


2

圖27　東漢至三國吳，西王母畫像鏡（1987年浙江嵊州出土）

56. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，彩版12-17，圖22-24、34。
57. 曹桂岑、耿青岩，〈河南淇縣發現一面東漢畫像銅鏡〉，《文物》1980年第7期，頁41。
58. 出土於洛陽者，即本文圖9。出土於南陽者，為西王母、東王公、虎、麟的組合，見南陽市文物考古研究所，《南陽出土銅鏡》（北京：文物出版社，2010），頁90-91。
59. 出土於六安者，即本文圖25。出土於壽縣者，見安徽省文物考古研究所、六安市文物局編，《六安出土銅鏡》，圖120（無車馬）、圖121（飾一車馬）；中國青銅器全集編輯委員會編，《中國青銅器全集．16　銅鏡》，圖81（無車馬）。
60. 王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，彩版18，頁217。

像鏡為中原風格，繁複的畫像鏡為江南風格的可能性。[63] 看來，南北地域和繁簡風格的對應關係並不存在。

既然繁簡兩種風格在浙江一地均見製作，兩者的關係值得進一步探討。繁複的鏡式很可能是由浙江的鏡工，對原本已經存在的簡明鏡式的競相鋪排，在幅面有限的鏡背上，追求最盛大的場面和最豐富的視覺效果。於是，人物的群組可由三而七，馬匹的多寡可由一而六，車輿的規格可由軺車至軿車。李凇曾推論飾有軿車的銅鏡可能多為婦女所使用，因為軿車四面屏蔽，在漢代多為婦女所乘坐。[64] 殊不知銅鏡紋飾有其誇張的藝術語言，軺車和軿車之別，不過是繁簡風格的轉譯方式之一；更何況漢代絕無六馬拉一軿車者，實不宜將鋪張的藝術修辭直接等同於社會實相。

六、結語

仙馬在漢鏡紋飾裡，首先以瑞獸的形式出現，隨後成為仙人的坐騎，最後拉著仙車，加入西王母的仙境。[65] 與西王母畫像鏡在東漢中期同時出現的，卻還有另一類高浮雕的神獸鏡，該鏡在西王母東王公之外，還加上三皇五帝等諸多神祇。[66] 西王母畫像鏡和高浮雕神獸鏡在東漢中晚期雖並行不悖，但東漢之後，高浮雕神獸鏡在三國兩晉繼續發揚光大，西王母畫像鏡卻銷聲匿跡。上述的嵊州鏡出土於三國吳墓，但究竟是來自東漢的傳世品，還是當時的作坊所鑄造，並不清楚。在南京的西晉墓裡，也曾出土一面畫像鏡，為西王母、東王公、一龍和一虎的組合，無車馬為飾，可惜從拓片上不易判定該鏡為東漢的傳世品或西晉作坊的鑄鏡。[67]

於是，隨著西王母畫像鏡的停產，翼馬仙車的形象也從銅鏡紋飾裡消失。有趣的是，這類畫像鏡引起後來好古者的興趣，出現了博古之作。美國弗利爾美術

61. 鄂州市博物館編，《鄂州銅鏡》，圖92（無車馬）、圖89（無車馬，三國吳墓出土）。另，該書圖88和圖91為六乳畫像鏡，圖90為五乳畫像鏡，均無車馬圖象。
62. 長沙市博物館編，《楚風漢韻——長沙市博物館藏鏡》，圖115（無車馬）。
63. 李凇，《論漢代藝術中的西王母圖像》，頁230-231。
64. 李凇，《論漢代藝術中的西王母圖像》，頁235-236。
65. 如上文第四節所述，就時序而言，見仙馬的七乳獸帶鏡出現最早，見仙人坐騎的方格四獸鏡稍晚，見西王母和車馬的畫像鏡又稍晚。
66. 有關東漢神獸鏡的概述，見孔祥星、劉一曼，《中國古代銅鏡》，頁91-96；管維良，《中國銅鏡史》（重慶：重慶出版社，2006），頁115-121。對神獸鏡圖象的探討，見林巳奈夫，〈漢鏡の圖柄二、三について〉，頁27-76；森下章司，〈三段式神仙鏡の新解釋〉，《古文化談叢》66（2011）：1-14。
67. 南波，〈南京西崗西晉墓〉，《文物》1976年第3期，頁55-60，圖18。

館（Freer Gallery of Art）收藏的一面金銀平脫鏡，便是對東漢西王母車馬畫像鏡的再創作（圖28）。早年斷在六朝，梅原末治推測可能成於唐人之手，[68] 布玲（A. Bulling）則認為不可能早於宋代。[69] 一九八四年河南洛陽孟津出現了一面銀殼銅鏡，也是對東漢西王母車馬畫像鏡的再創作（圖29）。蘇健和孫機都提出了唐仿漢鏡的可能性。[70] 無論是三國兩晉的傳世品，抑或後世的博古之作，在在說明了器物有其綿長的生命歷史，對不同時期的人們繼續產生意義。



圖28　西王母畫像鏡（華盛頓：弗利爾美術館藏）



圖29　西王母畫像鏡（1984年河南孟津出土）

68. 梅原末治，《歐米に於ける支那古鏡》，頁98-99。
69. A. Bulling, *The Decoration of Mirrors of the Han Period: A Chronology* (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae Publisher, 1960), pp. 89-90.
70. 蘇健，〈洛陽發現銀殼畫像銅鏡〉，《文物》1987年第12期，頁84-85；孫機，〈孟津所出銀殼畫像鏡小議〉，頁293-297。

參考書目

【傳統文獻】

紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館據故宮博物院藏本影印，1983。

王黼編，《重修宣和博古圖》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第840冊。

司馬遷，《史記》，北京：中華書局，1959。

【近人論著】

(一) 中文專著

大葆臺漢墓發掘組、中國社會科學院考古研究所

1989 《北京大葆臺漢墓》，北京：文物出版社。

王士倫編

1957 《浙江出土銅鏡選集》，北京：中國古典藝術出版社。

1987 《浙江出土銅鏡》，北京：文物出版社。

王士倫編著，王牧修訂

2006 《浙江出土銅鏡》，北京：文物出版社。

王文清等編

1994 《陝西省十大博物館》，香港：廣彙貿易株式會社。

王振鐸遺著，李強整理補著

1997 《東漢車制復原研究》，北京：科學出版社。

中國社會科學院考古研究所洛陽工作隊

1963 〈洛陽西郊漢墓發掘報告〉，《考古學報》第2期，頁1-58。

中國青銅器全集編輯委員會編

1998 《中國青銅器全集．16 銅鏡》，北京：文物出版社。

中國美術全集編輯委員會編

1985a 《中國美術全集．繪畫編．1 原始社會至南北朝繪畫》，北京：人民美術出版社。

1985b 《中國美術全集．雕塑編．2 秦漢雕塑》，北京：人民美術出版社。

孔祥星、劉一曼

1984 《中國古代銅鏡》，北京：文物出版社。

1992 《中國銅鏡圖典》，北京：文物出版社。

安徽省文物考古研究所、六安市文物局編

2008 《六安出土銅鏡》，北京：文物出版社。

李淞

2000 《論漢代藝術中的西王母圖像》，長沙：湖南教育出版社。

何志國

2007 《漢魏搖錢樹初步研究》，北京：科學出版社。

長沙市博物館編

2010 《楚風漢韻——長沙市博物館藏鏡》，北京：文物出版社。

洛陽博物館編

1988 《洛陽出土銅鏡》，北京：文物出版社。

信立祥

2000 《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社。

孫機

1996 〈孟津所出銀殼畫像鏡小議〉，收入楊泓、孫機，《尋常的精緻》，瀋陽：遼寧教育出版社，頁293-297。

南波

1976 〈南京西崗西晉墓〉，《文物》第3期，頁55-60。

南陽市文物考古研究所

2010 《南陽出土銅鏡》，北京：文物出版社。

高文

1987 《四川漢代畫像磚》，成都：巴蜀書社。

唐金裕、郭清華

1983 〈陝西勉縣紅廟漢墓清理簡報〉，《考古與文物》第4期，頁30-33。

陳佩芬

1987 《上海博物館藏青銅鏡》，上海：上海書畫出版社。

1998 〈中國青銅鏡發展概述〉，收入中國青銅器全集編輯委員會編，《中國青銅器全集．16 銅鏡》，北京：文物出版社，頁1-34。

郭玉海

1996 《故宮藏鏡》，北京：紫禁城出版社。

梁上椿編

1941 《巖窟藏鏡》，北京：作者印行。

國家圖書館金石拓片組編

2008 《國家圖書館藏陳介祺藏古拓本選編．銅鏡卷》，杭州：浙江古籍出版社。

曹桂岑、耿青岩

1980 〈河南淇縣發現一面東漢畫像銅鏡〉，《文物》第7期，頁41。

鄂州市博物館編

2002 《鄂州銅鏡》，北京：中國文學出版社。

程林泉、韓國河

2002 《長安漢鏡》，西安：陝西人民出版社。

馮漢驥

1961 〈四川的畫像磚墓及畫像磚〉，《文物》第11期，頁35-43。

管維良

2006 《中國銅鏡史》，重慶：重慶出版社。

鄭灤明

2000 〈定州三盤山錯金銀銅車傘鋌紋飾內容分析〉，《文物春秋》第3期，頁43-48。

蔣英炬、吳文祺

1995 《漢代武氏墓群石刻研究》，濟南：山東美術出版社。

廣西壯族自治區博物館編

2004 《廣西銅鏡》，北京：文物出版社。

龍朝彬

2010 《常德出土銅鏡》，長沙：岳麓書社。

蘇健

1987 〈洛陽發現銀殼畫像銅鏡〉，《文物》第12期，頁84-85。

（二）日文專著

永井洋之

2008 〈中國の有翼馬〉，收入奈良國立博物館編，《天馬：シルクロードを翔ける夢の馬》，奈良：奈良國立博物館，頁172-173。

奈良國立博物館編

2008 《天馬：シルクロードを翔ける夢の馬》，奈良：奈良國立博物館。

林巳奈夫

1973 〈漢鏡の圖柄二、三について〉，《東方學報》44：1-65；後收入氏著，《漢代の神神》，京都：臨川書店，1989，頁27-76。

1974 〈漢代鬼神の世界〉，《東方學報》46：223-306；後收入氏著，《漢代の神神》，頁157-161。

1982 〈畫象鏡の圖柄若干について——隅田八幡畫像鏡の原型鏡を中心として〉，收入小林行雄博士古稀記念論文集刊行委員會編，《考古學論考——小林行雄博士古稀記念論文集》，東京：平凡社，1982，頁947-978；後收入氏著，《漢代の神神》，頁97-126。

岡村秀典

1988 〈西王母の初期の圖像〉，收入高井悌三郎喜壽記念會編，《歷史學と考古學——高井悌三郎喜壽記念論集》，京都：真陽社，頁49-71。

信立祥

1996 《中國漢代畫像石の研究》，東京：同成社；後收入氏著，《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社，2000，頁159-161。

後藤守一

1928 《漢式鏡》，東京：雄山閣。

樋口隆康

1979 《古鏡》，東京：新潮社。

梅原末治

1939 《紹興古鏡聚英》，京都：桑名文星堂。

1952 《歐米に於ける支那古鏡》，東京：刀江書院。

森下章司

2011 〈三段式神仙鏡の新解釋〉，《古文化談叢》66：1-14。

(三) 西文專著

Bulling, A.

1960 *The Decoration of Mirrors of the Han Period: A Chronology*, Ascona, Switzerland: Artibus Asiae Publisher.

James, Jean M.

1995 "An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty," *Artibus Asiae* 55.1/2: 17-41.

Tseng, Lillian Lan-ying

2004 "Representation and Appropriation: Rethinking the TLV Mirror in Han China," *Early China* 29: 161-213.

2008 "Horses in Han Art," in Sabrina Rastelli, ed., *China at the Court of the Emperors: Unknown Masterpieces from Han Tradition to Tang Elegance* (25-907), Milan: Skira, pp. 47-51.

2011 "Positioning the Heavenly Horses on Han Mirrors," in *The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors, Volume II: Studies*, ed. Lothar von Falkenhausen, Los Angeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press, pp. 90-99.

Wu, Hung

1984 "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Han Art," *Archives of Asian*

Art 37: 38-59.

1987 "Xiwangmu, the Queen Mother of the West," *Orientations* 18.4: 24-33.

1989 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford: Stanford University Press.

漢晉之間劾鬼術的嬗變和鬼神畫的源流*

來國龍
美國佛羅里達大學藝術史系

中國古代方術的研究，近年來進展可觀。然主要成績仍集中於出土文本之釋讀，至於結合相關圖象而作綜合研究，討論文本與圖象的關係，目前尚在少數。[1] 本文藉由比較秦漢與魏晉之間劾鬼術之異同，以觀漢晉之際視覺文化之嬗變。所謂「視覺文化」只是借用目前藝術史研究中的時髦術語，指以「視覺」(vision) 所建構之社會現實，其實質是在研究中，除了包括傳統物質性的圖象實物，也關注非物質性的層面，諸如對圖象的態度、觀看方式以及文本與圖象的關係。[2] 劾鬼術是驅鬼除邪之方術，至今民間仍流行。[3] 無論巫覡、方士、道士、或一般民眾，在驅邪逐鬼的過程中，使用當時社會所能提供之技術與方法。這些技術和方法皆可視為「視覺技術」(visual technology)，是利用某些器具，通過一系列的儀式或非儀式的行為，以達到預期的效果。這裡的「視覺技術」也就指符號、文字、文本、銅鏡、圖或畫等與視覺文化直接相關之日常用具。因此，本文以小見大，以劾鬼術在技術層面的變化為窗口，來審視魏晉時期視覺文化中對文本、圖象態度的變化和「觀看方式」(ways of seeing) 的演變。[4]

---

* 本文初稿曾在中央研究院歷史語言研究所於2012年6月25、26日舉辦的「藝術史中的漢晉與唐宋轉折」國際學術研討會上宣讀。會議期間得到主持人兼綜合評議人李豐楙先生及與會同仁的指點。寫作和修改過程中承蒙繆哲、嚴守智、馬雅貞、黃士珊、羅小華、施傑及兩位匿名評審人的幫助，謹致謝忱。

1. 最近對《日書》中的圖表等的研究，見黃儒宣，〈《日書》圖像研究〉(臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2010)。
2. Mitchell, W. J. T., "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture," *Journal of Visual Culture* 1.2 (2002): 170. "Visual culture is the visual construction of the social, not just the social construction of vision." 另見 Nicholas Mirzoeff, "What is Visual Culture?" in Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader* (London; New York: Routledge, 2002), pp. 3-13. 對於中國藝術史上另一個視覺文化轉折的研究，參看 Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (London: Reaktion Books, 1997).
3. 平木康平，〈劾鬼術〉，收入坂出祥伸編，《「道教」の大事典：道教の世界を讀む》(東京：新人物往來社，1994)，頁146-148。

本文認為，魏晉時期視覺文化之嬗變，尤其是對視覺的強調，乃中古時期鬼神畫形成的內在動力之一。中國古代畫論、畫史上的「鬼神畫」，要到唐宋以後才最後形成。因此，本文討論的，可以說是「鬼神畫」的史前史。本文涉及的鬼神畫是與鬼神有關的圖象中特定的一類，即以直接驅邪逐鬼為目的而繪製和張貼的圖象，也可以說就是宋代郭若虛《圖畫見聞志》中批評的所謂「出方術怪誕，推之畫法闕如」的「術畫」。[5] 前人的研究已經大致釐清從魏晉到唐宋之間狹義的鬼神畫的源流，[6] 本文則試圖在此基礎之上，進一步推論魏晉時期鬼神畫出現的內在邏輯。在討論漢晉之間劾鬼術的嬗變之前，讓我們先從與此相關的原本《山海經》是否有圖的議題說起。

一、原本《山海經》是否有圖

近三十年來，中國大陸考古發現的秦漢墓葬中，出土了大批簡牘帛書。其中有一類材料，學者依《漢書・藝文志》中的「數術略」、「方技略」的分類，合稱為「數術方技類」，或「方術類」。[7] 這些材料有的反映當時社會一般民眾日常的生活和宗教禮俗，雖然其名目歷代藝文志、經籍志等都有所記載，但實際的文本與圖象，在傳世典籍中保存下來的卻很少。如《漢書・藝文志》「數術略」記載的書籍中，可以確定有今本傳世的，只有《山海經》一部。[8]《漢書・藝文志》載「《山海經》十三篇」，在「數術略」中屬於「形法」，與相宅、相人、相刀劍、相六畜的書編排在一起。[9] 歷代對於《山海經》性質的認識也有所變化。如《隋書・經籍志》把它當作地理書，《宋史・藝文志》又將它列於子部五行類，《四庫全書總目》又把它列入子部「小說家」，而現代則把它當作中國古代神話的淵藪。[10]《山海經》成書與年

4. John Berger, *Ways of Seeing* (New York: Viking Press, 1973).
5. 郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1992），第1冊，頁495。有關「術畫」的討論，參看鄭岩，〈逝者的「面具」——再論北周康業墓石棺床畫像〉，收入巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》（北京：文物出版社，2011），第1輯，頁236-237；Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China* (Cambridge: Harvard University Asia Center for Harvard-Yenching Institute, 2012), pp. 1-2.
6. 王振德、李天庥，《歷代鍾馗畫研究》（天津：天津人民美術出版社，1985）；Donald Harper, "Spirits, Demons, and Marvels," *Occult Texts and Everyday Knowledge in China in the Age of Manuscripts, Fourth Century B.C. to Tenth Century A.D.*, forthcoming.
7. 李零，《簡帛古書與學術源流》（北京：三聯書店，2004），頁398-420。
8. 班固撰，顏師古注，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷三〇，頁1774-1775。
9. 李零，《蘭臺萬卷：讀《漢書・藝文志》》（北京：三聯書店，2011），頁196。
10. 關於《山海經》性質討論的綜述，見李道和，〈《山海經》文獻性質綜論〉，《中國俗文化研究》5

代及寫作背景的具體情況尚不清楚，但學者根據《山海經》文本中的種種跡象，推測此書大致是戰國時期的作品。[11] 從目前出土的簡帛的情況來看，《山海經》可能和戰國時期南方荊楚文化有密切的關係。[12]

近些年來，由於對藝術史材料的日漸重視，學者開始熱切討論原本《山海經》是否有圖的問題。[13] 宋代朱熹及明清以來的學者大都認為，原本的《山海經》是有畫的。最近馬昌儀收集「古本」《山海經圖》，來說明原本「山海經圖」的面貌。但她所謂的「古本」沒有一個早過明代。[14] 她又試圖從散見的戰國時期繪畫的圖象資料中，通過文字描寫與繪畫形象的簡單比附，認為原本「山海經圖」的形象就應該和我們現在所能見到的戰國時代的帛畫、漆畫以及東周青銅器上的線刻畫像類似。[15] 更早，英國學者魯惟一（Michael Loewe）也和明清以來學者一樣，以為現存《山海經》的經文，可能是先秦古畫的說明文字。而與經文相應的、人獸雜糅的怪物圖象（hybrid images），到戰國晚期以後就不再流行。因此，他認為東漢晚期，如沂南漢墓畫像石上所見的怪物圖象，應該是漢代工匠根據《山海經》經文之類的文字重新推衍、想像而成，其形象生動已遠不如前。[16] 更有學者從古代「圖書」並稱出發，認為《山海經》、《楚辭》、《淮南子》中的許多文字都是對山川神怪「圖（畫）」所作的說明「書」。[17] 這一說法當然只是一種誤解。事實上「圖書」並稱，只是一種泛指。而且，古代的「圖」並不就等於現代漢語中的「畫」，所謂「圖書」並稱，並不見得就是文字與圖象並存。在古代中國的書籍中，一些純文字、非線性排列的文字和圖表，古代也常被稱為「圖」（diagram, chart, table）。[18] 更重要的是，即使在我們現

（2008）：220-236；Richard E. Strassberg, *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas* (Berkeley: University of California Press, 2002), pp. 1-79.

11. 蒙文通，〈略論《山海經》的寫作時代及其產生地域〉，氏著，《古學甄微》（成都：巴蜀書社，1987），頁35-66。
12. 蒙文通認為《山海經》產生的地域是在南方荊楚、巴蜀地區，見蒙文通，〈略論《山海經》的寫作時代及其產生地域〉，頁44-53。近期出版公布的清華簡中〈楚居〉一篇涉及的某些地名和《山海經》似乎有較多的聯繫，此問題值得進一步探討。
13. 在這一討論中，學者雖然用「圖」，但所指的其實是現代漢語中的「畫」。古代漢語中「圖」和「畫」或混用，但本文試圖對「圖」和「畫」有所區分。「畫」是「繪畫」（painting, picture），而「圖」指「圖表」、「圖解」、「圖譜」等。
14. 馬昌儀，《古本山海經圖說》（濟南：山東畫報出版社，2001）。
15. 馬昌儀，〈從戰國圖畫中尋找失落了的山海經古圖〉，《民族藝術》2003年第4期，頁46-58。
16. Michael Loewe, "Man and Beast: The Hybrid in Early Chinese Art and Literature," in Michael Loewe, *Divination, Mythology and Monarchy in Han China* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 52; Riccardo Fracasso, "The Illustrations of the *Shanhai jing* from Yu's Tripods to Qing Blockprints," *Cina* 21 (1988): 93-104.
17. 江林昌，〈圖與書：先秦兩漢時期有關山川神怪類文獻的分析〉，《文學遺產》2008年第6期，頁15-29。

代所謂的「戰國繪畫」中有類似《山海經》經文所描寫的神怪模樣之圖象，也並不表明《山海經》原書就一定有畫，因為在古代，類似的文本和圖象有可能在不同的文化階層中流傳，它們之間並不見得就一定有直接的對應關係。[19]

事實上，也確有不少學者認為，原本《山海經》根本沒有圖畫。從文獻學的角度，汪俊指出《山海經》有畫的記錄，無一例外都是東晉以後記載。《山海經》不存在「古圖（畫）」。最早為《山海經》配畫的可能是晉代道士化文人郭璞。郭璞不但給《山海經》作《圖贊》，也給另一本多識於鳥獸草木之名的《爾雅》作《圖贊》。[20] 魏德理（Vera Dorofeeva-Lichtman）和繆哲最近也著文，指出原本《山海經》無畫。[21] 正如本文所要討論的，郭璞給《山海經》、《爾雅》等配圖象、作《圖贊》，其實是魏晉時期視覺文化變遷的一個顯證。[22] 本文也認為原本《山海經》可能就沒有畫。這主要是因為，一、在戰國秦漢的方術中，純文字記載可能比圖象更具有效力；[23] 二、漢晉之間於劾鬼術相關的視覺文化上有一個重要的轉折。

---

18. 關於「圖」的定義，參看Guolong Lai, "The Diagram of the Mourning System from Mawangdui," *Early China* 28 (2003): 43-99, 特別是頁44-45。

19. 西方古典藝術研究中一個有名的例子，就是劍橋大學安東尼．斯諾德格拉斯（Anthony Snodgrass）在《荷馬和藝術家：希臘早期藝術中的文本與圖像》一書中認為古希臘瓶畫等繪畫並不是對荷馬史詩的圖解，文本和圖象分屬不同的文化系統，沒有我們現代假設的那種一一對應的直接的聯繫，見Anthony Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). 中國古代的情況也可能類似，即製作帛畫、漆畫、銅器線刻畫像的工匠與官吏、方士分屬於不同的文化階層，我們不能簡單假設他們之間就一定分享共同的文本或圖象。不能因為我們現代有「戰國繪畫」這樣的概念，就假設古人也有相同的概念，而把我們認為是「戰國繪畫」的帛畫、漆畫、線刻畫像與文本統統包括在一起。這一問題值得進一步研究。

20. 汪俊，〈《山海經》無「古圖」說〉，《徐州師範大學學報（哲學社會科學版）》2002年第3期，頁83-86、118。

21. Vera Dorofeeva-Lichtman, "Mapless Mapping: Did the Maps of the *Shanhai Jing* Ever Exit?" in *Graphics and Text-Lichtmann and in the Production of Technical Knowledge in China*, ed. Francesca Bray Vera Dorofeeva-Lichtmann and George Metailie (Leiden: Brill, 2007), pp. 230-237; 繆哲，〈釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」〉，收入范景中、鄭岩、孔令偉主編，《考古與藝術史的交匯：中國美術學院國際學術研討會論文集》（杭州：中國美術學院出版社，2009），頁214-216。

22. 另外還有一個由於「圖」與「畫」的古今含義不同而造成的誤解，是《漢書．藝文志》著錄的所謂的「孔子徒人圖法」為「畫稿」（copybook）問題。包華石（Martin Powers）首先提出這個推測，見Martin Powers, "Pictorial Art and Its Public in Early Imperial China," *Art History* 7.2 (1984): 141. 這一猜想得到巫鴻、鄭岩等的贊同，見Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University 1989), p. 364, note 164; 鄭岩，〈墓主畫像研究〉，收入山東大學考古系編，《劉敦愿先生紀念文集》（濟南：山東大學出版社，1998），頁468，註64。包華石等誤將「孔子徒人圖法」譯為 "Method For Painting Confucius and His Disciples." 近代學者葉德輝（1864-1927）在《書林清話》卷八「繪圖書籍不是宋人」條下已經據武梁祠畫像石作了類似的錯誤猜測：「凡有書必有圖。《漢書．藝文志》論語家有《孔子徒人圖法》二卷，蓋孔子弟子畫像。武梁祠石刻七十二弟子像，大抵皆其遺法。」見葉德輝，《書林

二、秦漢時期的劾鬼術

我們首先來看秦漢時期的劾鬼術。《漢書・藝文志・數術略》的「雜占」類有「《禎祥變怪》二十一卷、《人鬼精物六畜變怪》二十一卷、《變怪誥咎》十三卷、《執不祥劾鬼物》八卷、《請官除訞祥》十九卷。」[24] 從書名看，這些書的內容應該是「厭劾妖祥」。但是，傳世秦漢文獻中，除了書名以外，幾乎沒有留下任何蛛絲馬跡。對秦漢劾鬼術的了解，我們主要是依靠考古發掘材料。[25]

（一）睡虎地秦簡《日書》甲種的〈詰〉篇

有關劾鬼術的考古材料，本文要討論的第一種是一九七五年湖北雲夢睡虎地十一號秦墓中發現的〈詰〉篇。該墓的年代約公元前二一七年，墓主是一位名叫「喜」的地方小吏。從出土的一份《編年記》來看，喜歷任安陸御史、安陸令史、鄢令史及鄢的獄吏等與司法有關的職務。隨葬的法律及其他文書，大致是他生前從事司法、行政工作所需的手冊和工具書。[26] 其中的《日書》，秦漢墓葬中常見，是把當時日者用來選擇吉日、預卜凶吉的方法編輯成書，供人查閱。睡虎地秦簡《日書》有兩種，其中甲種有篇自題為〈詰〉的文字（二四背壹～六八背壹；二四背貳～六八背貳；二四背叁～五九背叁）。這篇文章比較長，分三欄抄在四十五根竹簡上。文章的結構包括篇題「詰」，接下來有一段總括性的簡文：

> 詰咎，鬼害民罔（妄）行，爲民不羊（祥），告如詰之，〔召〕，道（導）令民毋麗兇（凶）央（殃）。鬼之所惡，彼窋（屈）臥、箕坐、連行、奇（踦）立。[27]

清話》（北京：中華書局，1957），頁218。黃暉《論衡校釋》卷二八引章太炎曰：「《漢書・藝文志》論語家有《孔子家語》及《孔子徒人圖法》二書，太史公述仲尼弟子又及《弟子籍》一書……」（黃暉，《論衡校釋》〔北京：中華書局，1990〕，頁1137）。據此，所謂的《孔子徒人圖法》二卷，可能是記錄孔門弟子的籍貫、活動，或是表示孔子及弟子傳承關係的圖譜，而非必為孔子及弟子的畫像。這裡的「圖」應指圖表。「圖法」兩字見於馬王堆出土帛書《雜療方》，其中提及《禹藏埋胞圖法》。同出的馬王堆帛書《胎產書》中有《禹藏圖》，應即是《雜療方》所指的圖。禹藏埋胞圖法是古代的一種巫術，在婦女生產後，將胎兒的胞衣埋藏於一定的方位，可使新生兒健康長壽。該圖就是用來確定埋胞衣的方位。參見馬王堆漢墓帛書整理小組編，《馬王堆漢墓帛書（肆）》（北京：文物出版社，1985），頁126、134。「圖法」也作為圖籍、法典的統稱，散見於先秦古籍。

23. 明代對於文字與圖象優先性的爭論，參看Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, pp. 105, 108.
24. 班固撰，顏師古注，《漢書・藝文志》卷三〇，頁1772。
25. 李零，《中國方術正考》（北京：中華書局，2006），頁54-55。
26. 雲夢睡虎地秦墓編寫組，《雲夢睡虎地秦墓》（北京：文物出版社，1981）。
27. 睡虎地秦墓竹簡整理小組編，《睡虎地秦墓竹簡》（北京：文物出版社，1990），圖版104-108、釋

〈詰〉篇的關鍵詞就是「詰」字。關於「詰」，學者多信從《周禮．太宰》鄭注，理解為「禁止」之義。[28] 但夏德安（Donald Harper）指出，其實睡虎地秦簡《封診式》中有〈訊獄〉一篇，用的方法也是「詰」：[29]

> 凡訊獄，必先盡聽其言而書之，各展其辭，雖智（知）其訑，勿庸輒詰。其辭已盡書而毋解，乃以詰者詰之。詰之有（又）盡聽書其解辭，有（又）視其它毋解者以復詰之。詰之極而數訑，更言不服，其律當治（笞）諒（掠）者，乃治（笞）諒（掠）。治（笞）諒（掠）之必書曰：爰書：以某數更言，毋解辭，治（笞）訊某。[30]

詰的本意是「問」，本篇的整理者引《周禮．大司馬》鄭注所說：「猶窮治也」。在《訊獄》篇裡，「詰」是法律審訊程序的一部分，即先將嫌疑犯的口供全部記錄下來，然後進行「追問」、「質問」來發現破綻。這種刑事偵訊手段，根植於中國早期對於語言文字的名實關係的一種哲學理解，即以文字記錄下來的陳述與現實世界有著一對一（a word-world fit）的對應關係，反覆窮追細問嫌疑犯，可以發現其說辭中的破綻。[31]〈詰〉篇的「詰」字，應該和《訊獄》篇中的「詰」意義完全相同。「詰咎」就是「窮治」鬼、神、怪、妖。[32] 上文總括性簡文中的「告如詰之」，也就是說，口頭的宣告和「詰」具有相同的效力，口頭的宣告也是治鬼、劾鬼的方法。顯然，〈詰〉篇與戰國時期流行的「正名」說、循名責實的「刑名之學」有共同的思想與方術背景。從本質上說，「詰咎」是試圖透過語言文字來掌控現實世界的一種方術。

〈詰〉篇接下來羅列六十九條，每一條記錄鬼神妖怪的特點、名字及制服鬼怪的方法。如第一條：

文註釋頁212-219。

28. 睡虎地秦墓竹簡整理小組編，《睡虎地秦墓竹簡》，頁216；劉樂賢，《睡虎地秦簡日書研究》（臺北：文津出版社，1994），頁232-233；李零，《中國方術正考》，頁55。
29. 夏德安認為，這裡的「詰」義近於「劾」。見 Donald Harper, "A Chinese Demonography of the Third Century B.C.," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45.2 (1985): 459-498, 尤其是頁478。
30. 睡虎地秦墓竹簡整理小組編，《睡虎地秦墓竹簡》，圖版69、釋文註釋頁148。
31. 這和西方語言哲學中的「Speech Act」理論頗有相通之處。約翰．希爾勒（John Searle）對這種關係的分析更加細緻透徹，參見 John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (London: Cambridge University Press, 1969).
32. 劉釗認為「咎」通「皐」，讀為「澤」，即白澤。不確。劉釗，〈睡虎地秦簡〈詰〉篇「詰咎」一詞別解〉，《古文字研究》第25輯（北京：中華書局，2004），頁374-379。

人毋故鬼攻之不已，是=刺鬼。以桃爲弓，牡棘爲矢，羽之雞羽，見而射之，則已矣。(簡二七背壹)[33]

這一條頗具代表。在六十九條中，近半數在語言結構上有個共同特點，即先描述某種怪異現象，然後用「是=（重文號）」或者單用「是」來連接，指出這種現象的名稱或內涵。研究漢語語法史的學者已經指出，「是=」中的重文號「=」和單用「是」，兩者都是繫詞，表明至少在秦漢口語中，「是」的繫詞用法已趨普遍。[34] 以前王力等學者認為作為繫詞的「是」要到東漢或魏晉時期才由指示代詞演變而來。[35] 雖然學者對「是」的詞性仍有爭論，但有一點可以肯定，即從出土秦漢文字材料來看，「是=」或「是」用在技術性、實用性或法律文獻中，用於定義、解釋、說明，是對文中一些概念、現象加以解釋、補充說明的語法術語。在〈詰〉篇中，它用來指出鬼名或者解釋說明其主要特徵。

〈詰〉篇所敘述的，除了人死後變成作祟於人的鬼魂之外，還包括妖（能說話的鳥獸）、精怪、神靈等等。其中的鬼神，有些帶鬼字，如刺鬼、丘鬼、哀鬼、棘鬼、陽鬼、凶鬼、暴鬼、遊鬼、不辜鬼、粲迓之鬼、餓鬼、遽鬼、夭鬼、癘鬼等等；有的不帶鬼字，如夭、圖夫、大袜等；還有一些是描述性的，如宲人生為鬼、人妻妾若朋友之鬼、恒從人遊之鬼、幼殤之鬼、入人宮室之鬼、哀乳之鬼、擊鼓之鬼、恒從人女之鬼、當道以立之鬼、屈人頭之鬼等。此外還有各種危害人的神靈精怪，有些以某種動物或自然現象的形式出現，如：神狗、幼蠪、神蟲、會蟲、地蠪、狼、女鼠、地蟲，蟲豸、鳥獸等；有些似乎屬於自然現象，如：寒風、恙氣、野火、天火、雷、雲氣等。其他神靈包括大神、上神、狀神等；精怪則包括水亡傷和爰母等。[36] 對於其中的很多名目，其實我們現在並不清楚到底所指是什麼。但是，如劉樂賢指出，「從古代典籍所反映的情況看，古人對於鬼、神、妖、怪、精等詞從來即沒有進行嚴格的區別。……因此，我們不妨把這些具有神性、能加害於

33. 睡虎地秦墓竹簡整理小組編，《睡虎地秦墓竹簡》，圖版104-108、釋文註釋頁212-219。

34. 石峰，〈《睡虎地秦墓竹簡》的繫詞「是」〉，《古漢語研究》2000年第3期，頁41-43；郭錫良，〈關於繫詞「是」產生時代和來源論爭的幾點認識〉，氏著，《漢語史論集》（北京：商務印書館，1997），頁106-123。還有更多的相關文獻，在此不一一列舉。

35. 王力，〈中國文法中的繫詞〉，氏著，《龍蟲並雕齋文集》（北京：中華書局，1980）第1冊，頁252-314。在1962年補寫的該文後記中，王力已經認識到繫詞的產生時代應該提早到東漢。又見王力，《漢語史稿（中冊）》（北京：中華書局，1980），頁353-356。但從現有出土材料來看，似乎這個年代應該提早到至少秦代。

36. 陳家寧，〈《睡虎地秦墓竹簡》日書甲種「詰」篇鬼名補證（一）〉，《簡帛》（上海：上海古籍出版社，2006），第1輯，頁249。

人的東西統稱鬼神。」[37] 這樣的「鬼神」的定義，比較符合中國古代宗教的實際情況。關於「鬼神」，下文在談及「鬼神畫」時還會再涉及。

〈詰〉篇所述對付鬼神的方法多種多樣，但主要是根據鬼神的特徵，利用某些鬼神所畏懼或厭惡的器物，加以威脅或驅逐。〈詰〉篇開始就說：「鬼之所惡，彼窋（屈）臥、箕坐、連行、奇（踦）立」，這是鬼神所厭惡的幾種姿勢體態；其他的還有諸如披髮。而鬼神畏懼的器物則包括用桃、牡棘、桑等被認為具有驅邪神力的樹木的枝條、或者用這些植物所作成的武器（弓、箭、刀、劍、杖、椎等），其他如金屬武器（劍）、樂器（鼓、鐸）、家畜屎（尤其犬矢）、屨、白石、白沙等等。[38] 這些對付鬼神的方法和器物本是一般日常所見、所用，是根植在民間實用的土方土法（local knowledge），這些知識一旦形成文字，對後世的劾鬼方術深有影響。

秦簡〈詰〉篇所述劾鬼術的另一個顯著特點就是，所有的劾鬼方法都是由自己動手，全文沒有一句提到巫師驅邪逐鬼的事。[39] 這一類自助手冊是秦漢下層官吏墓葬中經常出土的「手冊類文書」的一個特點。這些文書經常是提供有關技術信息或者法律上的定義、解釋和說明，以利地方官吏開展日常工作。〈詰〉篇所屬的《日書》，就是典型的「自助手冊類文書」，是將當時日者所運用的擇日、占卜等方法，編輯成書，以便有一般閱讀能力的下層官吏查閱使用，以達到傳播及普及知識的目的。秦漢時期的識字教育，按傳世典籍記載是「以吏為師」，因此主要集中在官府。因此，〈詰〉篇的例子說明，民間實用的土方土法，由官府或專家收集整理寫成文字之後，成為地方官吏管理社會、控制宗教的一種手段。前面談到的《漢書·藝文志·數術略》「《請官除訞祥》十九卷」，也是以「請官」來幫助除妖祥。因此，《日書》所載的秦漢的劾鬼方術有濃厚的官方色彩。秦、西漢時期的地方官吏，參與基層社會的各種行政、宗教事務，是新興帝國統治的重要憑藉。秦漢時期的劾鬼術相當程度上受地方官吏的控制，和東漢、魏晉時期的情況有明顯的不同。

（二）西漢居延破成子漢簡中的《厭魅書》

本文要討論有關劾鬼術的第二種考古材料，是一九七〇年內蒙古自治區居延破成子第四九號探方出土的第三號漢簡，時代大約是西漢末期或者東漢前期。[40] 簡文

37. 劉樂賢，《睡虎地秦簡日書研究》，頁252。
38. 劉樂賢，《睡虎地秦簡日書研究》，頁257-263；呂亞虎，《戰國秦漢簡帛文獻所見巫術研究》（北京：科學出版社，2010），頁309-366。
39. 劉樂賢，《睡虎地秦簡日書研究》，頁256。
40. 甘肅省文物考古研究所等編，《居延新簡——甲渠侯官（下）》（北京：中華書局，1994），頁118，EPT49.3。

自題《厭魅書》(圖 1，甘肅省文物考古研究所藏)。全文如下：

> 厭魅書：家長以制日踈（疏）魅名。魅名爲天牧。鬼之精，即滅亡，有敢苛者，反受其央（殃）。以除爲之。(E.P.T.49.3)[41]

文中的「魅」，據《說文解字》是指「厲鬼」。「家長」一詞，劉昭瑞疑為「當時人們對巫師的泛稱」，「或指術士之行高者」。[42] 而宋艷萍則根據敦煌懸泉漢簡等，認為是指「一家之主」。[43]「制日」是古代擇日術的一種。《淮南子・天文》:「母勝子曰制」。[44]《抱朴子・登涉》引《靈寶經》:「所謂制日者，支干上剋下之日，若戊子、己亥之日是也。戊者，土也。子者，水也。己亦土也，亥亦水也，五行之義，土克水也。」[45] 古代以干支記日，天干與地支分別與五行相配，其中五行相剋的日子，就是制日。這句話的意思是說，家長在制日那天寫下厲鬼的名字，它的名字是天牧。天牧是鬼中的強者，立即滅亡。有敢擾亂者，反受其禍害。用這個方法去除厲鬼。

居延《厭魅書》所述的劾鬼術，其焦點仍是厲鬼的名字。這和上述秦簡〈詰〉篇可謂一脈相承。木牘在「天牧」兩字間還打了個穿孔，有可能是施行某種巫術儀式的結果，以達到厭劾鬼神的目的。另外，和〈詰〉篇利用民間實用的土方土法不同，居延《厭魅書》中的劾鬼術利用的是擇日術中以戰國時期興起的陰陽五行宇宙觀為基礎。這種新的宇宙觀裡，天干地支與陰陽五行相配，形成一個封閉自足的運作系統，通過類比對應（制日制服鬼神)，決定人世間的禍福凶吉。



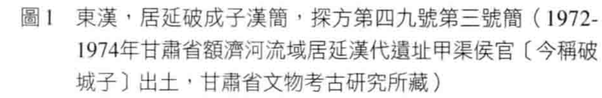


圖1 東漢，居延破成子漢簡，探方第四九號第三號簡（1972-1974年甘肅省額濟河流域居延漢代遺址甲渠侯官〔今稱破城子〕出土，甘肅省文物考古研究所藏）



41. 釋文參見甘肅省文物考古研究所等編，《居延新簡》(北京：文物出版社，1990)，頁143。
42. 劉昭瑞，〈漢、晉西域地區道教遺物與道教的傳播〉，氏著，《考古發現與早期道教研究》(北京：文物出版社，2007)，頁350。
43. 宋艷萍，〈《居延新簡》「厭魅書」考析〉，發表於「甘肅省第二屆簡牘學國際學術討論會」(蘭州：甘肅省文物局主辦，甘肅簡牘保護研究中心、甘肅省文物考古研究所、甘肅省博物館、西北師範大學承辦，2011年8月25-26日)。
44. 何寧，《淮南子集釋》(北京：中華書局，1998)，頁277。
45. 王明，《抱朴子內篇校釋》(北京：中華書局，1985)，頁303。

（三）東漢洛陽史家村永壽二年鎮墓文

我們要討論的第三種與劾鬼術有關的考古材料，是一九八〇年在洛陽東郊史家灣村發現的永壽二年（156）朱書陶瓶鎮墓文。[46] 出土陶瓶口徑九點一、底徑二三點五、通高二四點四公分，放在墓門口的東南角，瓶內裝有大量綠豆般大小的藥丸。瓶腹部豎寫朱書文字十六行，每行九到十字，最後一字都寫到瓶底下，因此殘損嚴重（圖2）。全文如下：

> 永壽二年五月□□□□亡（？）直。天帝使者旦（？）□□□之家塡塞暑□□□□移大黃印章，迫佼四時五行，追逐天下，捕取五□豕（矢）之符畫（咒），制：日夜□□乘傳居署，越度閡梁□，堇（謹）攝錄佰鬼名字，無令得逃亡，近留行遠□生□溪山主獲致榮□，□□□旦女嬰，執火大夫燒汝骨，風伯雨師揚汝灰。沒□□者使汝筑灰垣，五百□□戍其上沒戍其下秦其□汝。黃帝呈下，急□舟□□神玄武，其物主者慈石，他〔如〕律〔令〕。[47]

這篇鎮墓文是典型的劾鬼文書，雖然殘損嚴重，有些字句不全，但大意還是清楚：自命為天帝使者的方士，為某某之家「移大黃印章」，施用符咒，命令說：日夜兼程乘傳居署，越過障礙橋樑，「謹攝錄佰鬼名字」，拘捕百鬼，不讓他們逃亡。接著威脅說：執火大夫燒鬼骨，風伯雨師揚鬼灰。又說符命是黃帝下的。此處，方士所用的符咒是以天神的名義所發出的命令，模仿皇帝的制、詔一類官府文書。一如前述的兩個例子，這裡所謂的「攝錄佰鬼名字，無令得逃亡」，即是劾鬼術的核心。



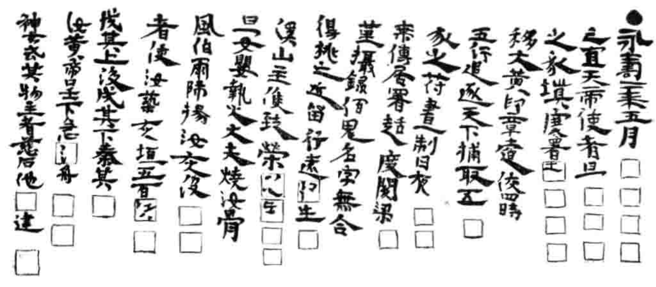


圖2　東漢，洛陽史家村永壽二年陶瓶及鎮墓文（156年，1980年河南省洛陽東郊史家灣村出土）

46. 蔡運章，〈東漢永壽二年鎮墓瓶陶文考略〉，《考古》1989年第7期，頁646-650、661。
47. 釋文參考劉昭瑞，《漢魏石刻文字繫年》（臺北：新文豐出版公司，2001），頁190-192。

(四)東漢末期江蘇高郵邵家溝木牘

剛才討論的東漢洛陽史家村永壽二年鎮墓文已經提到符咒的運用,接著我們要討論的第四種有關劾鬼術的考古材料,是學者認為現存最早的「道符」。一九五七年江蘇高郵縣邵家溝漢代遺址第二號灰溝二十九號探方中發現一塊木牘,同出小礪石、白色河光石、直徑零點六公分的陶珠、竹席、殘漆片和大塊燒渣。其中有一方經火燒的封泥,篆書陽文「天帝使者」;另一塊疏鬆的封泥,則篆書陽文「鄭□私(?)印」。木牘長二八、寬三點八公分,上有朱砂寫的符和咒。同出有一陶罐,下面覆蓋著許多桃核。木牘右上方有圖形和符字,左下側是咒文(圖3)。咒文如下:

> 乙巳日死者,鬼名爲天光。天帝神師已知汝名,疾去三千里。汝不疾去,南山紟□令來食汝。急如律令。[48]

咒文首先標出鬼名,可見記鬼名在劾鬼術中的重要性。第一句說明這裡的鬼名是用人死當日的干支來決定的。然後,咒文以「天帝神師」的名義,加以威懾。劉釗認為南山後面的「紟□」應是神名,即睡虎地秦簡《日書》甲種中名為「豹䠒」的食鬼之神,睡虎地秦簡《日書》乙種又有名為「宛奇」的食鬼之神。[49] 吳榮增認為,二十九號探方出土的「天帝使者」封泥及朱書陶罐,都是方士或巫覡作法的遺留物。[50]



圖3 東漢,江蘇高郵邵家溝出土木牘及「天帝使者」封泥(1957年江蘇高郵邵家溝出土)

邵家溝木牘右上方圖形中的文字,原發掘簡報釋為「符君」,劉樂賢正確指出:「符」字應為「北斗」兩字,因此該圖形是「北斗君」的「七星符」。[51] 類似的七星符或圖也在別的東

48. 江蘇省文物管理委員會,〈江蘇高郵邵家溝漢代遺址的清理〉,《考古》1960年第10期,頁18-23、44。
49. 劉釗,〈江蘇高郵邵家溝漢代遺址出土木簡神名考釋〉,氏著,《古文字考釋叢稿》(長沙:岳麓書社,2005),頁346-350。
50. 吳榮增,〈鎮墓文中所見到的東漢道巫關係〉,《文物》1981年第3期,頁56-63。
51. 劉樂賢,〈邵家溝漢代木牘上的符咒及相關問題〉,氏著,《簡帛書術文獻探論》(武漢:湖北教育出版社,2002),頁280-296。

漢遺址中發現。[52] 一九五七年陝西長安縣三里村一處東漢墓葬發現七件朱書陶瓶，該墓耳室、墓室分別埋葬死者，所出陶瓶朱書分別為「建和元年十一月丁未朔」(東漢桓帝，西元147年)、「永光十六年十二月庚戌」(東漢和帝，西元104年)。[53] 其中出自耳室的一件陶瓶，小口、卷沿、折肩、斜直腹、小平底，高二〇點五、口徑六點五、底徑七點五公分，瓶腹有長篇朱書解除文（圖4)。與邵家溝木牘上的「七星符」相似，該瓶上也畫有「北斗君」的「七星符」。下面則豎寫「主乳死咎鬼，主自死咎鬼；主市死咎鬼，主星（腥）死咎鬼」，左側為符字。王育成認為，這些貌似屈奇詭異的符字，其實是由從咒文或其他經文摘錄出來的文字組成，用簡省或縮寫的形式來表示道符的宗教意義，「很有點後世文章關鍵詞記錄的意味」。[54] 三里村的畫符殘斷，僅可釋出：門、尸、出、鬼四字。王育成參考《抱朴子》裡人「身中有三尸」的說法，認為這組符字的大意是：主管四咎鬼的北斗君，鎮解墓門，防三尸出為鬼……。[55] 而邵家溝木牘上的「七星符」下的畫符只能讀出「鬼」等少數幾個字，意義不明。由於我們並不知曉當時方士巫覡按照怎樣的原則和方法來簡省或縮寫，所以這些方術符或道符的確切含義還是不甚清楚。

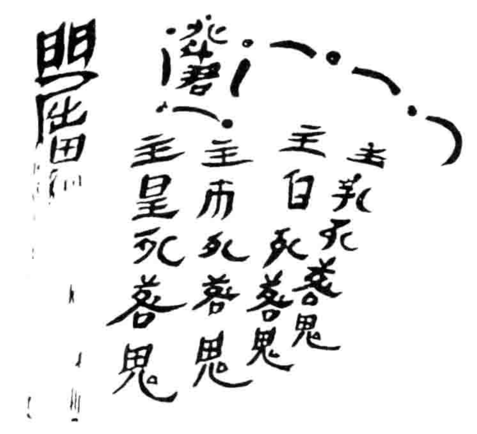


圖4　東漢，陝西長安縣三里村墓葬出土朱書解除文（建和元年〔147〕）

這裡有必要解釋一下「方術符」和「道符」在漢晉之間的歷史發展。道符在唐宋以後的道教文化中地位重要。在道經「三洞四輔」十二類的分類法中，「道符」

52. 參看謝明良，〈關於七星板〉，《民俗曲藝》179（2013）：1-21。山東嘉祥武梁祠石室刻石中也有一幅「斗為帝車，運行中央」的「北斗七星圖」，論者或以為也是這一類七星圖（diagram）的圖象化（iconic）表現。但最近繆哲著文指出，武梁祠畫像石中所謂「北斗七星圖」的中心角色是北極（或稱北辰），北斗只是附從，故不應稱是「北斗七星圖」，而應稱為「帝星圖」，而且「帝星圖」只是其所在的整個祠堂頂部畫像裝飾的一個組成部分。這整幅畫像，應理解為帝星及其出行的儀仗，故更準確的名稱，應稱「帝星儀仗圖」。漢代皇室及受其影響的漢畫像石中的「帝星儀仗圖」與東漢以後民間的「北斗七星圖」或有歷史傳承聯繫，後者或受前者的啟發與影響，但其圖象的性質與意涵並不完全相同。見繆哲，〈重訪樓閣〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》33（2012）：68，註214。

53. 陝西省文物管理委員會，〈長安縣三里村東漢墓葬發掘簡報〉，《文物參考資料》1958年第7期，頁62-65。

54. 王育成，〈文物所見中國古代道符述論〉，《道家文化研究》第9輯（北京：三聯書店，1996），頁275。

55. 王育成，〈文物所見中國古代道符述論〉，頁275。

是第二大類(「神符」)。石秀娜(Anna Seidel)認為道符的起源不是民間宗教，而是漢代皇室的瑞應符命觀念。[56] 這一觀點值得商榷。現有考古材料中，睡虎地秦簡《日書》乙種《出邦門》篇中的「禹符」最早提到與方術有關的「符」。雖然我們並沒有睡虎地秦簡的「禹符」和馬王堆漢墓帛書《五十二病方》中的「符」的實物，因此我們並不知道這些「符」的具體形式，但是秦簡中「符」的使用(出行帶符、投符)和馬王堆醫書用「符灰」拌水沐浴(和東漢張角等的用符製成符水療疾類似)和後來道符的功能完全一致。從史籍記載的若干例子來看，東漢中期以前的「符」可能是用完整的文字寫成。如《史記・陳涉世家》記載陳勝、吳廣丹書帛置於魚腹中的是「陳勝王」三字。[57]《漢書・王莽傳》記載元始五年(西元5年)促成王莽當上攝皇帝的「丹石之符」，「文曰:『告安漢公莽為皇帝』」;漢室宗親廣饒侯劉京「得銅符帛圖於石前，文曰:『天告帝符，獻者封侯。承天命，用神令。』」[58]《漢書》稱元始五年的「丹石之符」，「符命之起，自此始矣。」西漢末年的王莽和東漢開國皇帝劉秀喜好圖讖，符和天命觀念緊密聯繫在一起，成為「符命」，為統治階級所推崇。在這一時期，與符命同時興起的有圖讖、緯書、祥瑞志和災異錄。一九八〇年漢長安城未央宮前殿遺址A區出土的木牘一百一十五枚，原報告認為是與醫療有關，經邢義田釋讀，指出這裡有王莽時期的「祥瑞志」的內容。[59] 王莽和劉秀都利用圖讖稱帝，取得政權後，繼續把讖緯奉作一項重要的統治工具。漢光武之後，明帝、章帝等沿襲其風，大搞圖讖，對當時的儒學和整個社會文化產生了重要的影響。應該說秦漢方術符所反映的民間信仰是漢代皇室瑞應符命觀念和東漢後期道符的思想和社會基礎。

東漢以後，眾多方術流派、早期道團組織紛紛興起，互相競爭，各不相屬，出現各種形式的類似秘密文字的方術符和道符。《後漢書・方術列傳》記載費長房得一「主地上鬼神」的符，「遂能醫療眾病，鞭笞百鬼，及驅使社公」，也因「後失其符，為眾鬼所殺」;又「河南有麴聖卿，善為丹書符，劾厭殺鬼神而使命之。」東漢晚期興起的太平道的創始人張角「蓄養弟子，跪拜首過，符水咒說以療病」;五

---

56. Anna Seidel, "Imperial Treasures and Taoist Sacraments: Taoist Roots in the Apocrypha," in *Tantric and Taoist Studies in Honour of R. A. Stein*, ed. Michel Strickmann (Bruxelles: Institut Belge des Hautes Études Chinoises, 1983), vol. 2, pp. 291-371, especially p. 292.
57. 司馬遷撰，《史記・陳涉世家》(北京:中華書局，1959)，卷四八，頁1950。
58. 班固撰，顏師古注，《漢書・王莽傳》卷九九上，頁4078-4079、4093-4094。
59. 中國社會科學院考古研究所，《漢長安城未央宮——1980-1989年考古發掘報告》(北京:中國大百科全書出版社，1996);邢義田，〈漢長安城未央宮前殿遺址出土木簡的性質〉，《大陸雜誌》100.6(2000):241-244;胡平生，〈未央宮前殿遺址出土王莽簡牘校釋〉，《出土文獻研究》6(2004):217-228。

斗米道的創始人張陵在順帝時「學道鶴鳴山中，造作符書，以惑百姓」。一九九一年河南偃師出土的東漢建寧二年（169）的「肥致碑」記述「道人」肥致「行成名立，聲佈海內，群士欽仰，來集如雲」。張勛燎根據東漢墓葬出土的解注器文指出，東漢明帝（57-75在位）之後出現並逐漸在中原廣大地區流行的解注材料表明，原來簡單低級的巫術已經飛躍成為一種初具組織的宗教團體，尤其是解注器文中直接講到行術人所在的宗教組織。如解注器文中使用「天帝」、「上帝」、「黃帝」、「黃神」、「天君」等作為至尊神的神名，而不用「太一」等漢代皇室所尊崇的神名，同時行術人自稱是「天帝使者」（見圖3）、「天帝神師」等，說明其為民間所發展的教派。又如河南洛陽中州路八一三號墓出土的獻帝初平二年（191）陶瓶文曰：「初平二年三月乙未朔，二日丙申……告丘丞、墓伯，移置他鄉……轉其央（殃）咎。付與道行人。如律令！」這裡行術人要求把前面所說的如何為死者除咎去殃的解注內容托付與道教中人。而陝西西安和平門外漢墓出土的獻帝初平四年（193）瓶文中提到「要轉道中人」，則指前面所說的解注內容在道教人士中相約彼此轉告。因此，張勛燎推斷「道行」、「道中」指的是道教組織，而且根據解注器的分布空間與出現時間，推測天師道是以洛陽為中心，向四方擴散，特別是向蜀中地區發展。[60] 王育成把東漢墓葬發現的早期道符分為六類，認為道符形式的多樣性、複雜性正反映了當時道團流派的紛繁複雜，各自為事。到魏晉時期，道符形式纔逐漸統一（基本使用邵家溝木牘上長條直行豎寫類型的道符），並且出現專門的具有規範意義的《符書》。[61] 東晉道士化的文人葛洪在《抱朴子．遐覽》輯錄目錄《道書》六百七十卷，《符書》五百餘。

三、魏晉時期的劾鬼術

我們對魏晉時期的劾鬼術知道得相對較多，不但有考古發現的新材料，而且有葛洪的《抱朴子》、干寶《搜神記》等書的詳細記載。[62]《抱朴子．登涉》談論「到辟山川廟堂百鬼之法」：一是帶符，則「鬼不敢近人」；二是「論百鬼錄，知天下鬼之名字，及《白澤圖》、《九鼎記》，則眾鬼自卻」；三是服藥，「皆令人見鬼，即鬼

60. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》（北京：線裝書局，2006），頁278-279。
61. 王育成，〈文物所見中國古代道符述論〉。
62. 李豐楙，〈六朝精怪傳說與道教法術思想〉、〈六朝鏡劍傳說與道教法術思想〉，氏著，《神化與變異：一個常與非常的文化思維》（北京：中華書局，2010），頁153-179、231-250；楊英，〈《搜神記》與道教劾鬼術〉，收入中國魏晉南北朝史學會、四川大學歷史文化學院編，《魏晉南北朝史論文集》（成都：巴蜀書社，2006），頁304-313。

畏之矣。」[63] 魏晉時期的劾鬼術基本上繼承了秦漢，尤其是東漢中期以來的發展，但也有新的發展。[64] 換言之，魏晉劾鬼術的發展，並沒有完全取代秦漢以來固有的方法，而是在此基礎之上，更強調視覺的直接性。這些新的發展主要表現在用銅鏡、用圖象和視鬼術三個方面。這三個方面都和人的視覺（vision）有關。

（一）銅鏡的照妖功能

首先，我們來看銅鏡的使用。從商代開始，古人就使用銅鏡。有時銅鏡也作為日常用品中的奢侈品隨葬墓中，尤其是戰國、秦和西漢的貴族墓中出土較多。這一時期銅鏡的功能可能主要是用來察容。大概從西元一世紀左右，銅鏡的銘文開始提到「仙人」(例如「尚方佳鏡真大好，上有仙人不知老，渴飲玉泉飢食棗，浮游天下遨四海」)。同時期的「博局紋」鏡（舊稱「規矩紋」，西方學者稱TLV紋）有銘曰：

> 新有善銅出丹陽，和以銀錫清且明。左龍右虎掌四彭（=方），朱爵（=雀）玄武順陰陽。八子九孫治中央，刻婁博局去不羊。家常大富宜君王，千秋萬歲樂。[65]

這說明刻有博局紋的銅鏡可以避邪、去不祥。簡單的博局紋在西漢早期就已經開始出現在銅鏡上，[66] 是否西漢早期的博局紋銅鏡就已經具有避邪的功能，則不得而知。[67] 東漢中期以後，銅鏡被用來作為道教法器，在墓葬中多有出現。文獻記載銅鏡作為劾鬼的法器，則約在西元四世紀左右。[68]《抱朴子．登涉》有這樣一段描述銅鏡的照妖功能：

---

63. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁308。
64. 除了前面所談秦漢和下面所談魏晉的劾鬼方術以外，道教劾鬼術還包括以劍、印拘執、氣禁、攻禱、呼喝等雜方術，見楊英，〈《搜神記》與道教劾鬼術〉；佐々木聰，〈「女青鬼律」に見える鬼神觀及びその受容と展開〉，《東方宗教》113（2009）：1-21。
65. 西田守夫，〈「方格規矩鏡」の圖紋の系譜——刻婁博局去不羊の銘文もつ鏡について〉，*Museum*（東京國立博物館美術誌）427（1986）：28-34；周錚，〈規矩鏡應改稱博局鏡〉，《考古》1987年第12期，頁1116-1118；Lillian Lan-ying Tseng, "Representation and Appropriation: Rethinking the TLV Mirror in Han China," *Early China* 29 (2004): 161-213.
66. Guolong Lai, "The Date of the TLV Mirrors from Xiongnu Tombs," *The Silk Road* 4.1 (2006): 37-44.
67. 除了具有宗教意義的銘文之外，還有飾有宗教圖象的神獸鏡和神仙鏡，主要在東漢晚期至魏晉時期流行於浙江、湖北、四川、陝西等地，見景安寧，〈銅鏡與早期道教〉，收入李淞主編，《道教美術新論》（濟南：山東美術出版社，2008），頁3-10。
68. 孔維雅（Livia Kohn）以為《西京雜記》是漢代的作品，因此推定漢代銅鏡就具有神奇功能。見

> 又萬物之老者，其精悉能假託人形，以眩惑人目而常試人，唯不能於鏡中易其眞形耳。是以古之入山道士，皆以明鏡徑九寸已上，懸於背後，則老魅不敢近人。或有來試人者，則當顧視鏡中，其是仙人及山中好神者，顧鏡中故如人形。若是鳥獸邪魅，則其形貌皆見鏡中矣。又老魅若來，其去必卻行，行可轉鏡對之，其後而視之，若是老魅者，必無踵也，其有踵者，則山神也。[69]

另外，《西京雜記》也記載：

> 宣帝被收系郡邸獄，臂上猶帶史良娣合彩，婉轉糸繩，系身毒國寶鏡一枚，大如八銖錢。舊傳此鏡見妖魅，得佩之者爲天神所福。故宣帝從危獲濟。及即大位，每持此鏡，感咽移辰，常以琥珀笥盛之，緘以戚裡織成錦。一曰斜文錦。帝崩，〔鏡〕不知所在。[70]

雖然說的是漢宣帝故事，《西京雜記》又假托西漢晚期劉歆所作，但學者推測該書實際成書年代大約在四世紀。《西京雜記》又有一則可以照見人心肺內臟的銅鏡：「有方鏡廣四尺，高五尺九寸，表裡有明。人直來照之，影則倒見。以手捫心而來，則見腸胃五臟歷然無硋。人有疾病在內，則掩心而照之，則知病之所在。又女子有邪心，則膽張心動。秦始皇常以照宮人，膽張心動者則殺之。高祖悉封閉以待項羽，羽並將以東。後不知所在。」[71] 六朝筆記小說《異苑》、《幽明錄》、《搜神記》等多有寶鏡傳說，顯現銅鏡的神異性格。[72] 又嘗載遠方好鏡為身毒國、渠胥國、祇國等所獻，這些記載似乎都表明，至少不遲於四世紀，人們對於銅鏡的神奇功能有

Livia Kohn, *God of the Dao: Lord Laoin History and Myth* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1998), p. 70.

69. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁300。
70. 葛洪輯，成林、程章燦譯註，《西京雜記全譯》（貴陽：貴州人民出版社，1993），卷一，頁18-20。
71. 葛洪輯，成林、程章燦譯註，《西京雜記全譯》卷三，頁102-105。
72. 李豐楙，〈六朝鏡劍傳說與道教法術思想〉，頁233-240。
73. 李豐楙，〈六朝鏡劍傳說與道教法術思想〉，頁237-238。日本學者福永光司認為銅鏡照妖的功能來源於《淮南子》中明鏡能「形物之性」的思想而加以神化而來，見福永光司，〈道教的鏡與劍——其思想的源頭〉，收入劉俊文主編，許洋主等譯，《日本學者研究中國史論著選譯》（北京：中華書局，1993），第7卷，頁406。錢鍾書對中西民俗中的照妖鏡多有列論，但並未理出任何其中歷史發展的脈絡，見氏著，《管錐編》（北京：中華書局，1986），頁728-730。關於銅鏡在後來道教儀式中的作用，見 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, pp. 221-229.

了新的認識。銅鏡被賦予照妖的功能，而且銅鏡神異功能的顯現有本土的思想的基礎，而且也可能與外來佛教的傳入有聯繫。[73]

(二)〈白澤圖〉和〈白澤精怪圖〉

其次，用圖象，也即本文所謂的鬼神畫。前文已經引到《抱朴子》中說「論百鬼錄，知天下鬼之名字，及〈白澤圖〉、《九鼎記》，則眾鬼自卻」。關於《九鼎記》我們所知甚少，〈白澤圖〉則不但清代以來就有學者從唐宋及流傳日本的典籍中輯出佚文，[74] 也還有敦煌遺書中發現的〈白澤精怪圖〉殘卷（P2682、S6261）。[75]《抱朴子・極言》:「昔黃帝生而能言，役使百靈，可謂天授自然之體者也，猶復不能端坐而得道。故陟王屋而受丹經……窮神奸則記白澤之辭……。」沈約在《宋書・祥瑞志》又有更詳細的說明：「澤獸：黃帝時巡狩至於東濱，澤獸出，能言，達知萬物之情，以戒於民，為時出害。」《玉函山房輯佚書》卷七七由唐代《開元占經》卷一一六引六朝孫柔之〈瑞應圖〉「白澤」條：「黃帝巡於東海，白澤出，能言語，達知萬物之情，以戒於民，為除災害。」這一段文字也見於宋張君房輯《雲笈七籤》卷一〇〇《軒轅本紀》引：「帝巡狩，東至海，登桓山，於海濱得白澤神獸，能言，達於萬物之情，因何天下神鬼之事，自古精氣為物、游魂為變者凡萬一千五百二十種，白澤能言之，帝令以圖寫之，以示天下。」[76] 夏德安在敦煌找到一幅關於描繪「白澤能言之，帝令以圖寫之」的繪畫（彩圖1、圖5，倫敦，大英博物館藏）。從敦煌發現的九到十世紀的材料來看，白澤的驅鬼除邪的功能和鍾馗及其鍾馗畫是聯繫在一起的，而且在唐宋以後的歷史發展中前者逐漸為後者所取代。[77]

---

74. 佐々木聰，〈《白澤圖》輯校——附題解〉，《東北大學中國語學文學論集》14（2009）：114-100；周西波，〈《白澤圖》研究〉，《中國俗文化研究》（成都：巴蜀書社，2003），第1輯，頁166-175。

75. 最新的研究見游自勇，〈敦煌本《白澤精怪圖》校錄——《白澤精怪圖》研究之一〉，《敦煌吐魯番研究》12（2009）：429-440；〈《白澤圖》與《白澤精怪圖》關係析論——《白澤精怪圖》研究之二〉，《出土文獻研究》（北京：中華書局，2011），第10輯，頁336-363；〈《白澤精怪圖》所見的物怪——《白澤精怪圖》研究之三〉，收入黃正建主編，《中國社會科學院敦煌學研究回顧與前瞻學術研討會論文集》（上海：上海古籍出版社，2012），頁200-384；坂出祥伸，〈疫病除け靈符「白澤」と妖怪百科としての「白白澤」〉，《日本と道教》（東京：角川出版社，2010），頁201-216。

76. 張君房輯，《雲笈七籤》（濟南：齊魯書社，1988），卷一〇〇，頁548。

77. Danielle Eliasberg, "Quelques Aspects du Grand Exorcisme No à Touen-Houang," in *Contributions aux études de Touen-Houang*, ed. Michel Soymié (Paris: École française d'Extrême-Orient, 1984), vol. III, pp. 237-253. 中文翻譯見艾麗白，〈敦煌寫本中的「大儺」儀禮〉，收入耿昇譯，《法國學者敦煌學論文選萃》（北京：中華書局，1993），頁257-271。



圖5　唐，〈白澤圖〉發現時被兩張佛教印本覆蓋的原始狀況（紙畫，1907年斯坦因發現於甘肅敦煌莫高窟，倫敦：大英博物館藏，OA 1919, 0101, 0.157，舊號Ch. 00150）



圖6　唐，〈白澤精怪圖〉殘卷（1908年伯希和發現於甘肅敦煌莫高窟，巴黎：法國國家圖書館藏，P. 2682）

我們在敦煌至少可以看到兩類圖象，一是像〈白澤精怪圖〉那樣的精怪的清單，把「自古精氣為物、游魂為變者凡萬一千五百二十種」「以圖寫之」，排列分類（圖6，法國國家圖書館藏）。另一是描繪「寫白澤言」的情境的繪畫。從葛洪、沈約、孫柔之的記載來看，魏晉時期似乎已經有和唐代類似的「記白澤之辭」的故事，而且有類似的圖（〈白澤圖〉）。但至於〈白澤圖〉是否就和我們所見的敦煌〈白澤精怪圖〉相同，因為沒有實物比較，則只能是推測而已。

（三）視鬼術和見鬼藥

最後，視鬼術及與其相關的見鬼藥。視鬼術，也稱見鬼術，是古代人與鬼神溝通以及厭服、驅逐鬼神的一種方術。現在民間都還流行，俗稱陰陽眼，能見鬼物之情狀；或能代人入陰間與鬼溝通，民間稱「牽亡魂」、「走陰」等。[78] 見鬼，作為靈異現象，似乎任何人都可能碰到，先秦文獻也有各種記載。如《韓非子・內儲說下六微第三十一》記載：燕人李季的妻子與人私通，有一天李季突然回家，奸夫在室內沒法脫身，其室婦出主意說：「令公子裸而解髮直出門，吾屬佯不見也。」於是奸夫從其計，疾走出門，季曰：「是何人也？」家室皆曰：「無有。」季曰：「吾見鬼乎？」婦人曰：「然。」「為之奈何？」曰：「取五姓之矢浴之。」季曰：「諾。」乃浴以矢。[79] 這當然只是古代的一個笑話！從先秦的見鬼故事可以看到，所見的或者說所現的鬼，多是冤鬼和厲鬼。這和春秋戰國時期的鬼神觀念有關。但是，視鬼術作為一種有計劃、有目的地與鬼神溝通的方式，是秦漢巫覡或方士所特有的一種能力和職事。從文獻中記載來看，秦漢巫覡的視鬼術包括幾個方面的內容：

一是巫覡或方士稱自己有能力見鬼，如《風俗通義》佚文記載，汝南周霸手下的「吏周光能見鬼」；《後漢書》劉暢乳母王禮等「自言能見鬼神事」；《史記》、《漢書》記載，丞相田「蚡疾，一身盡痛，若有人擊之者。呼曰『服罪服罪』。上使見鬼者瞻之，曰：『魏其侯與灌夫共手笞之』」。

二是巫覡或方士有能力，用符咒，令鬼現形，令本無見鬼能力的人見鬼。最有名的是《後漢書》劉根的故事：「劉根者，穎川人也。隱居嵩山中。諸好事者自遠而至，就根學道，太守史祈以根為妖妄，乃收執詣郡，數之曰：『汝有何術，而誣

78. 澤田瑞穗，〈見鬼考〉，《天理大學學報》24.1（1972）：1-25；又收入氏著，《中國の咒法》（東京：平河出版社，1984）；井上豐，〈見鬼術〉，收入坂出祥伸編，《「道教」の大事典：道教の世界を讀む》（東京：新人物往來社，1994），頁143-145；林富士，《漢代的巫者》（臺北：稻鄉出版社，1999），頁52-53；與《中國中古時期的宗教與醫療》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2008），頁418-419；李劍國，〈巫的「見鬼」術〉，《文史知識》2006年第6期，頁36-42。

79. 王先慎撰，鍾哲點校，《韓非子集解》（北京：中華書局，1998），頁245-246。

惑百姓？若果有神，可顯一驗事。不爾，立死矣。』根曰：『實無它異，頗能令人見鬼耳。』祈曰：『促召之，使太守目睹，爾乃為明。』根於是左顧而嘯，有頃，祈之亡父祖近親數十人，皆反縛在前，向根叩頭曰：『小兒無狀，分當萬坐。』顧而叱祈曰：『汝為子孫，不能有益先人，而反累辱亡靈！可叩頭為吾陳謝。』祈驚懼悲哀，頓首流血，請自甘罪坐。根嘿而不應，忽然俱去，不知在所」。《後漢書》還有「章帝時有壽光侯者，能劾百鬼眾魅，令自縛見形」。

三是視鬼術與劾鬼術及其他使役鬼神的方術密切相聯。視鬼術的核心是在「召」、「見」鬼神，與鬼神溝通。這裡的鬼可以包括為害人間的厲鬼神妖，以及自己死去的祖先和戀人。《抱朴子．登涉》說「令人見鬼，即鬼畏之矣」，可見，視鬼也是為了使鬼神畏懼。以上用銅鏡、用圖象視鬼的例子，大都是為了厭劾鬼神。[80]

劾鬼術視鬼術是具有廣泛民間基礎的方術，秦漢時期當然這只是巫覡和方士的主要職事。但是，到了後來佛教的傳入、道教的形成，佛道兩教也形成它們自己的劾鬼術視鬼術。據道教典籍記載，道教形成自己的見鬼之術，其中的一個特點就是使用見鬼藥。《抱朴子．登涉》論到「辟山川廟堂百鬼之法」時，第三點服藥，「服鶉子赤石丸、及曾青夜光散、及蔥實烏眼丸、及吞白石英祇母散，皆令人見鬼，即鬼畏之矣」。《抱朴子．仙藥》又有「令人徹視見鬼」的藥方。據石田秀實的研究，道教典籍所列「見鬼藥」的成分包括大麻、莨菪、防葵、雲英、雲實、商陸等中草藥，大多具有一定的毒性，可以使服食者產生幻覺以及焦慮、狂躁、恬靜、愉悅、健談、陶醉、消魂等一系列的精神狀態。[81] 幻覺對藝術家來說，是藝術靈感最好的源泉。「見鬼藥」成為魏晉時期士人服食的主要散藥之一。

為什麼劾鬼術從秦漢時期以「記鬼名」的語言文字（verbal）為主的方術，發展到魏晉時期兼以圖象、視覺（visual）為手段？這一發展一方面反映了漢晉之間巫術技術方面的變化，是漢晉之間巫者地位的下降、方士的職業化以後，[82] 用更直觀的視覺材料來吸引人、說服人，也是反映一般大眾對鬼神圖象的接受和需求。前面所舉東漢時期劉根的故事頗能說明問題。太守史祈不信劉根，需要以眼見為實。康儒伯（Robert Ford Campany）在*Making Transcedents*一書中討論漢晉之際所謂

80. 當然，也有如傳說漢武帝見李夫人，是為了召見自己心愛的亡魂，隨後發展成為唐宋時期的「返魂香」，參見孫英剛，〈幽明之間：「見鬼人」與中古社會〉，《中華文史論叢》2011年第2期，頁221-254。

81. 石田秀實，〈見鬼藥考〉，《東方宗教》96（2000）：38-57。

82. 林富士，《漢代的巫者》；Fu-shih Lin, "The Image and Status of Shamans in Ancient China," in *Early Chinese Religion: Part One: Shang through Han (1250 BC-220 AD)*, ed. John Lagerwey and Marc Kalinowski (Leiden: Brill, 2009), vol. 1, pp. 397-458.

「仙道」通過一系列的宗教的和文化的實踐，包括辟穀、服氣、煉丹等，其目的是為說服人，包括自己和別人（religious persuasion）。[83] 視覺材料有這樣的直觀性，有如俗話所謂「百聞不如一見」。另一方面，上文討論的東漢以後，方士流派眾多，教團組織興起以後，方術符和道符的出現也是為了增強宗教的神秘性，以實施對宗教知識的控制和對宗教技術的壟斷。

綜上所述，比較秦漢和魏晉時期的劾鬼術，我們可以發現有一個重要的發展，即從秦漢時期以「記鬼名」的語言文字（verbal）為主的方術，到魏晉時期則兼以圖象、視覺（visual）為手段。這一發展我認為和漢晉之間整體視覺文化的轉變有密切聯繫。

四、魏晉時期光學和視覺知識的發展

魏晉時期對視覺的重視還表現在光學和視覺知識的發展，主要有視差、多面平面鏡成像和凸透鏡取火的認識幾個方面。[84] 這些科技方面的發展，雖然和我們上面談的視覺文化的變遷的聯繫尚不明顯，需要進一步深入研究，但是，從總體的科技與視覺文化的關係來考量，還是值得我們在以後的研究中多加注意。

第一，對視差的認識。所謂視差，是指從兩個不同的點查看一個物體時，視位置的移動或差異。從我們日常的經驗，知道由於觀察點的改變，一個物體會相對於遠方背景而移動。戰國時期的「兩小兒辯日」的故事已經提出對人眼所觀察到的物體的遠近與大小關係的判斷問題。西晉時期的束皙則從生理、亮度、對比度三個方面解答了日出日中的視差問題。他認為日中與日出入時和人的距離是相等的，首先由於生理上的原因，人習慣於平視，對於同大的物體，仰視時總覺其小。其次從亮度上分析，人視白小，視赤大。最後他還從對比度分析，認為有比較則覺其大，無所比較則覺其小。因此，他認為「物有惑心，形有亂目」，「此終以人目之惑，無遠近也」。[85]

第二，對多面平面鏡成像的認識。葛洪《抱朴子．雜應》中說：「明鏡或用一，或用二，謂之日月鏡。或用四，謂之四規鏡。四規者，照之時，前後左右各施一也。用四規所見，來神甚多。或縱目，或乘龍駕虎，冠服彩色，不與世同，皆有

83. Robert Ford Campany, *Making Transcedents: Ascetics and Social Memory in Early Medieval China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009).

84. 參見姜生、湯偉俠主編，《中國道教科學技術史》（北京：科學出版社，2002），頁722-727。

85. 魏徵等撰，《隋書．天文志》（北京：中華書局，1973），卷一九，頁513。

經圖」。[86] 四規鏡也是道家所謂「分形」之術的器具。葛洪《抱朴子・地真》說：「師言守一兼修明鏡，其鏡道成則能分形為數十人，衣服面貌，皆如一也。」[87]

第三，對凸透鏡取火的認識。晉張華《博物志》載：「削冰令圓，舉以向日，以艾於後承其影則得火。取火法，如用珠取火，多有說者，此未試。」這是現存歷史文獻中最早關於用珠取火的記載，說明當時人已有以珠聚焦取火的知識。

五、鬼神畫的源流

與魏晉時期視覺文化轉變有密切關聯的是鬼神畫的形成。在中國宗教史上，「鬼神」是一個極其複雜的概念。[88] 雖然「鬼神」這一概念在商周時期就見記載，但是，從現有材料來看，在戰國秦漢時期，纔發展出來一套對於後世有著深遠影響的「厲鬼」概念，即指人兵死、強死等非正常死亡後可能成為危害活人的惡鬼。[89] 到魏晉時期，這套概念中又包括各種自然神靈的「物老精怪」。[90] 秦漢時期的宗教是個多層次、有等級的多神教體系，《漢書・郊祀志》稱天地六宗以下的「諸小鬼神」，以及民間宗教的雜神，都屬於「鬼神」的範圍。魏晉佛教、道教成形以後，「鬼神」的概念就更加複雜，既包括中國本土民間宗教的「鬼神」，也包括外來的神魔鬼怪。鬼神的概念，在不同的時空，不同的情境下，有不同的意義。

而畫史上的「鬼神畫」，作為一個畫科（genre），要到唐宋以後才最後形成。比如唐代張彥遠的《歷代名畫記》即以「人物、山水、鞍馬、花鳥、鬼神、屋宇」六類；劉道醇《聖朝名畫評》則以「人物、山水林木、畜獸、花卉翎羽、鬼神、屋木」來描述畫作。其中的「鬼神」一門，後來宋代《宣和畫譜》又有「道釋」、「仙佛鬼神」等不同稱呼。現代史家俞劍華將「道釋」又細分為「道（仙、道士）」、「釋（佛、羅漢、菩薩、僧）」、「鬼（鬼、魅）」。[91] 這一分類比較符合中國繪畫歷史的發展的實際。畫史上的「鬼神畫」成為獨立的畫科，與外來佛教、祆教的圖象的影響直接關聯。六朝及隋唐文人畫論裡提到「鬼神畫」、「雜鬼神樣」等有兩個特

86. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁273。

87. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁325-326。

88. 石出誠彥，〈鬼神考〉，《支那神話傳說の研究》（東京：中央公論社，1973），頁393-444。

89. Guolong Lai, *The Archaeology of Early Chinese Religion* (Seattle: University of Washington Press, forthcoming).

90. 林富士，〈釋「魅」：以先秦至東漢時期的文獻資料為主的考察〉，收入蒲慕州主編，《鬼魅神魔：中國通俗文化側寫》（臺北：麥田出版社，2005），頁109-134；林富士，〈人間之魅：漢唐之間「精魅」故事析論〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》78.1（2007）：107-182。

點：一是這些畫往往和佛教或寺院有關；二是畫家有好些都明顯是外國人。佛教在中國被稱為「像教」，在很大程度上依靠佛像及解釋佛教教義的形象來傳播；這種以圖象為宗教傳播的方式，很快也被源於本土的道教所效仿。但是本文要指出的是，在鬼神畫這一例子中，中國本土的劾鬼術及其語言、視覺方術傳統也起了相當作用。畫史上的「鬼神畫」忽略（或者說輕視）了中國藝術傳統中工匠及民間的鬼神畫傳統。比如前引宋代郭若虛《圖畫見聞志》中批評民間方術的所謂「術畫」，即是一例。因此實際上「鬼神畫」的源流比較複雜，既有佛教、道教、民間宗教的區分，又有中國本土傳統和外來佛教、祆教藝術的影響，也有繪畫藝術本身內在發展機制的作用。[92]

中國早期藝術中有鬼神圖象。且不說《韓非子》等先秦典籍中用畫犬馬、畫鬼作為藝術表現中的現實主義理論的討論，戰國時期的楚帛書上的神怪、曾侯乙墓棺飾中的鬼神、和馬王堆漢墓出土帛畫、帛書及棺飾上的精靈神怪圖象、漢墓葬壁畫、祠堂畫像石上的鬼神像等等可以說明中國早期藝術中鬼神圖象發達的表現。但是，有早期鬼神圖象並不等於說所有這些圖象就都可以串聯成一個完整統一的系統（這是現代藝術史學者最易犯的錯誤），也不等於說後來的鬼神畫就一定是從早期鬼神畫發展而來。圖象雖然有悅目、裝飾等功能，但是戰國、秦及西漢時期具有裝飾作用的鬼神圖象，很可能只是在一定的文化環境下，比如喪葬、或者是一定的專業範圍內，比如畫工和其他下層社會階層中流傳，而沒有進入一般上層士人的視野。而從政府、官吏的角度來看，出於政治統治和行政管理的需要，社會文化的重心是在寫下來的文本上，而不是在圖象上。

到了魏晉時期，執行劾鬼術的方士、道士和畫工之間纔出現了交集。如《抱朴子．辨問》謂「世人以人所尤長，眾所不及者，便謂之聖。……善史書之絕時者，則謂之書聖，故皇象胡昭於今有書聖之名焉。善圖畫之過人者，則謂之畫聖，故衛協張墨於今有畫聖之名焉。善刻削之尤巧者，則謂之木聖，故張衡馬鈞於今有木聖之名焉」。[93] 葛洪作為道士化文人而認識到書畫雕刻的重要。

---

91. 劉曉峰，〈中國道釋畫科之形成〉，《新視覺藝術》2010年第1期，頁111-112。

92. 長廣敏雄，〈鬼神畫の系譜〉，氏著，《六朝時代美術研究》（東京：美術出版社，1969），頁107-141；小杉一雄，〈鬼神形象研究〉，氏著，《中國佛教美術史の研究》（東京：新樹社，1980），頁253-316；Susan Bush, "Thunder Monsters and Wind Spirits in Early Sixth Century China and the Epitaph Tablet of Lady Yuan," *Boston Museum Bulletin* 367 (1967): 24-55; "Thunder Monsters, Auspicious Animals, and Floral Ornament in Early Sixth Century China," *Ars Orientalis* 10 (1975): 19-33; 孔令偉，〈「畏獸」尋證〉，收入范景中、鄭岩、孔令偉主編，《考古與藝術史的交匯：中國美術學院國際學術研討會論文集》（杭州：中國美術學院出版社，2009），頁421-445。

93. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁225。

對於葛洪來說，圖畫的重要性還在於知識的傳播。《抱朴子・仙藥》列有不少仙藥「自有圖也」。如：

> 菌芝，或生深山之中，或生大木之下，或生泉之側，其狀或如宮室，或如車馬，或如龍虎，或如人形，或如飛鳥，五色無常，亦百二十種，自有圖也。……此諸芝名山多有之，但凡庸道士，心不專精，行穢德薄，又不曉入山之術，雖得其圖，不知其狀，亦終不能得也。山無大小，皆有鬼神，其鬼神不以芝與人，人則雖踐之，不可見也。[94]

雖然，這裡是說凡庸道士即使得到「其圖」，仍然不知其狀，也終不能得，但是從另一個角度來看，這事實上承認了得到「其圖」是一個基本的先決條件。又《抱朴子・遐覽》記載：

> 或問：「仙藥之大者，莫先於金丹，既聞命矣，敢問符書之屬，不審最神乎？」抱朴子曰：「余聞鄭君言，道書之重者，莫過於三皇內文五嶽眞形圖也。古人仙官至人，尊秘此道，非有仙名者，不可授也。受之四十年一傳，傳之歃血而盟，委質爲約。諸名山五嶽，皆有此書，但藏之於石室幽隱之地，應得道者，入山精誠思之，則山神自開山，令人見之。……又家有五嶽眞形圖，能辟兵凶逆，人欲害之者，皆還反受其殃。[95]

五嶽真形圖的重要性不但在於它的傳播是神秘的，而且一旦擁有它也就擁有了神奇的力量，這是圖、符在宗教傳播中的重要性。[96]《抱朴子・遐覽》羅列的「圖」（這裡所謂的「圖」其實有一些是畫）有五嶽真形圖、守形圖、坐亡圖、觀臥引圖、含景圖、觀天圖、木芝圖、菌芝圖、肉芝圖、石芝圖、大魄雜芝圖、東井圖、八史圖、候命圖等；「符」有自來符、金光符、太玄符三卷、通天符、五精符、石室符、玉策符、枕中符、小童符、九靈符、六君符、玄都符、黃帝符、少千三十六將軍符、延命神符、天水神符、四十九真符、天水符、青龍符、白虎符、朱雀符、玄武符、朱胎符、七機符、九天發兵符、九天符、老經符、七符、大捍厄符、玄子

94. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁202。
95. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁336-337。
96. 施舟人（Kristofer M. Schipper），〈五岳真形圖の信仰〉，收入吉岡義豐等編，《道教研究》（東京：昭森社，1967），第2冊，頁114-162；Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*.

符、武孝經燕君龍虎三囊辟兵符、包元符、沈羲符、禹蹻符、消災符、八卦符、監乾符、雷電符、萬畢符、八威五勝符、威喜符、巨勝符、采女符、玄精符、玉曆符、北臺符、陰陽大鎮符、枕中符、治百病符十卷、厭怪符十卷、壺公符二十卷、九臺符九卷、六甲通靈符十卷、六陰行廚龍胎石室三金五木防終符合五百卷、軍火召治符、玉斧符十卷。[97] 也就是說，除了上文所指出滿足廣大信眾的需要，圖符的出現還是出自宗教中知識傳播的需要。

魏晉時期視覺技術的發展，也得益於更廣泛的書寫技術的轉變——從竹木簡為主要書寫材料，到紙張的普及，使圖書與繪畫的流傳得以擴展，[98] 亦使諸如葛洪《抱朴子》中所記載的〈白澤圖〉那樣以劾鬼為目的的圖象和郭璞《山海經注》中提到的「畏獸畫」在士人乃至於民間社會廣泛流傳。

六、結論

本文以《山海經》是否有圖的問題為引子，從方術的視角，透過秦漢與魏晉之間劾鬼術的比較，來闡明漢晉之間視覺文化上的轉變，嘗試將中國古代方術研究的成果與藝術史的問題相互結合，並將魏晉劾鬼術中對視覺的強調，看作是後來鬼神畫的源流之一。

秦漢時期的劾鬼術以記鬼名的語言文字為主的方術，是秦、漢帝國下層官吏用以操縱和控制一般民眾與鬼神溝通、交流，實行宗教控制的重要手段。隨著漢代社會的發展，下層官吏的這一宗教職能，漸漸為專業的巫者和道士所取代。同時劾鬼術也發生了變化，在傳統的方法的基礎上，更增加了以圖象、視覺為手段，諸如以銅鏡照妖，以圖象辨認鬼神，以及用見鬼藥和視鬼術，強調行術人個人的特異能力和法器（如銅鏡）、藥物的奇妙功能。本文選擇以劾鬼術的變遷來談到視覺文化的變化、圖象的發展，所著重者為巫、方士與道教的連續與轉變，而對於佛教東來以後對中土文化的影響則著墨較少。因為漢晉之間在中國宗教史的發展上可謂是有劃時代意義的「突破」期，道、佛二教於此期間開創一種嶄新的宗教文化，在很大程度上影響了劾鬼術與鬼神畫的發展，這是今後研究中應該多加注意的方向。

97. 王明，《抱朴子內篇校釋》，頁333-335。

98. 錢存訓著，劉拓、汪劉次昕譯，《造紙及印刷》（臺北：臺灣商務印書館，1995），頁58-62、450-451。錢存訓說：「唐代畫家開始用紙作畫。」紙的普及對漢晉學術的影響，見清水茂，〈紙的發明與後漢的學風〉，氏著，《清水茂漢學論集》（北京：中華書局，2003），頁22-36。

參考書目

【傳統文獻】

盧輔聖主編,《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,1992-1999。

王先慎撰,鍾哲點校,《韓非子集解》,北京:中華書局,1998。
王明,《抱朴子內篇校釋》,北京:中華書局,1985。
司馬遷撰,《史記》,北京:中華書局,1959。
何寧,《淮南子集釋》,北京:中華書局,1998。
班固撰,顏師古注,《漢書》,北京:中華書局,1962。
張君房輯,《雲笈七籤》,濟南:齊魯書社,1988。
郭若虛,《圖畫見聞志》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,第1冊。
黃暉,《論衡校釋》,北京:中華書局,1990。
葛洪輯,成林、程章燦譯註,《西京雜記全譯》,貴陽:貴州人民出版社,1993。
魏徵等撰,《隋書·天文志》,北京:中華書局,1973。

【近人論著】

(一) 中文專著

中國社會科學院考古研究所
1996 《漢長安城未央宮——1980-1989年考古發掘報告》,北京:中國大百科全書出版社。

孔令偉
2009 〈「畏獸」尋證〉,收入范景中、鄭岩、孔令偉主編,《考古與藝術史的交匯:中國美術學院國際學術研討會論文集》,杭州:中國美術學院出版社,頁421-445。

王力
1980a 〈中國文法中的繫詞〉,氏著,《龍蟲並雕齋文集》第1冊,北京:中華書局,頁353-356。
1980b 《漢語史稿(中冊)》,北京:中華書局。

王育成
1996 〈文物所見中國古代道符述論〉,《道家文化研究》第9輯,北京:三聯書店,頁275。

王振德、李天庥
1985 《歷代鍾馗畫研究》,天津:天津人民美術出版社。

石峰
2000 〈《睡虎地秦墓竹簡》的繫詞「是」〉,《古漢語研究》第3期,頁41-43。

甘肅省文物考古研究所等編
1990 《居延新簡》,北京:文物出版社。
1994 《居延新簡——甲渠侯官(下)》,北京:中華書局。

江林昌
2008 〈圖與書:先秦兩漢時期有關山川神怪類文獻的分析〉,《文學遺產》第6期,頁15-29。

艾麗白
1993 〈敦煌寫本中的「大儺」儀禮〉,收入耿昇譯,《法國學者敦煌學論文選萃》,北京:中華書局,頁257-271。

江蘇省文物管理委員會
1960 〈江蘇高郵邵家溝漢代遺址的清理〉,《考古》第10期,頁18-23、44。

吳榮增

1981 〈鎮墓文中所見到的東漢道巫關係〉,《文物》第3期,頁56-63。

呂亞虎

2010 《戰國秦漢簡帛文獻所見巫術研究》,北京:科學出版社。

宋艷萍

2011 〈《居延新簡》「厭魅書」考析〉,發表於「甘肅省第二屆簡牘學國際學術討論會」,蘭州:甘肅省文物局主辦,甘肅簡牘保護研究中心、甘肅省文物考古研究所、甘肅省博物館、西北師範大學承辦,2011年8月25-26日。

李道和

2008 〈《山海經》文獻性質綜論〉,《中國俗文化研究》5:220-236。

李零

2004 《簡帛古書與學術源流》,北京:三聯書店。

2006 《中國方術正考》,北京:中華書局。

2011 《蘭臺萬卷:讀〈漢書·藝文志〉》,北京:三聯書店。

李劍國

2006 《巫的「見鬼」術》,《文史知識》第6期,頁36-42。

李豐楙

2010a 《神化與變異:一個常與非常的文化思維》,北京:中華書局。

2010b 〈六朝精怪傳說與道教法術思想〉,氏著,《神化與變異:一個常與非常的文化思維》,頁153-179。

2010c 〈六朝鏡劍傳說與道教法術思想〉,氏著,《神化與變異:一個常與非常的文化思維》,頁231-250。

汪俊

2002 〈《山海經》無「古圖」說〉,《徐州師範大學學報(哲學社會科學版)》第3期,頁83-86、118。

邢義田

2000 〈漢長安城未央宮前殿遺址出土木簡的性質〉,《大陸雜誌》100.6:241-244。

周西波

2003 〈《白澤圖》研究〉,《中國俗文化研究》,成都:巴蜀書社,第1輯,頁166-175。

周錚

1987 〈規矩鏡應改稱博局鏡〉,《考古》第12期,頁1116-1118。

林富士

1999 《漢代的巫者》,臺北:稻鄉出版社。

2005 〈釋「魅」:以先秦至東漢時期的文獻資料為主的考察〉,收入蒲慕州主編,《鬼魅神魔:中國通俗文化側寫》,臺北:麥田出版社,頁109-134。

2007 〈人間之魅:漢唐之間「精魅」故事析論〉,《中央研究院歷史語言研究所集刊》78.1:107-182。

2008 《中國中古時期的宗教與醫療》,臺北:聯經出版事業股份有限公司。

姜生、湯偉俠主編

2002 《中國道教科學技術史》,北京:科學出版社。

胡平生

2004 〈未央宮前殿遺址出土王莽簡牘校釋〉,《出土文獻研究》6:217-228。

孫英剛

2011 〈幽明之間:「見鬼人」與中古社會〉,《中華文史論叢》第2期,頁221-254。

馬王堆漢墓帛書整理小組編

1985 《馬王堆漢墓帛書（肆）》，北京：文物出版社。

陝西省文物管理委員會

1958 〈長安縣三里村東漢墓葬發掘簡報〉，《文物參考資料》第7期，頁62-65。

馬昌儀

2001a 《古本山海經圖說》，濟南：山東畫報出版社。

2001b 〈從戰國圖畫中尋找失落了的山海經古圖〉，《民族藝術》第4期，頁46-58。

張勛燎、白彬

2006 《中國道教考古》，北京：線裝書局。

清水茂

2003 〈紙的發明與後漢的學風〉，氏著，《清水茂漢學論集》，北京：中華書局，頁22-36。

陳家寧

2006 〈《睡虎地秦墓竹簡》日書甲種「詰」篇鬼名補證（一）〉，《簡帛》，上海：上海古籍出版社，第1輯，頁249-254。

郭錫良

1997 〈關於繫詞「是」產生時代和來源論爭的幾點認識〉，氏著，《漢語史論集》，北京：商務印書館，頁106-123。

景安寧

2008 〈銅鏡與早期道教〉，收入李凇主編，《道教美術新論》，濟南：山東美術出版社，頁3-10。

游自勇

2009 〈敦煌本《白澤精怪圖》校錄——《白澤精怪圖》研究之一〉，《敦煌吐魯番研究》第12卷，頁429-440。

2011 〈《白澤圖》與《白澤精怪圖》關係析論——《白澤精怪圖》研究之二〉，《出土文獻研究》第10輯，北京：中華書局，頁336-363。

2012 〈《白澤精怪圖》所見的物怪——《白澤精怪圖》研究之三〉，收入黃正建主編，《中國社會科學院敦煌學研究回顧與前瞻學術研討會論文集》，上海：上海古籍出版社，頁200-384。

雲夢睡虎地秦墓編寫組

1981 《雲夢睡虎地秦墓》，北京：文物出版社。

黃儒宣

2010 〈《日書》圖像研究〉，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文。

楊英

2006 〈《搜神記》與道教劾鬼術〉，收入中國魏晉南北朝史學會、四川大學歷史文化學院編，《魏晉南北朝史論文集》，成都：巴蜀書社，頁304-313。

葉德輝

1957 《書林清話》，北京：中華書局。

福永光司

1993 〈道教的鏡與劍——其思想的源頭〉，收入劉俊文主編，許洋主等譯，《日本學者研究中國史論著選譯》第7卷，北京：中華書局，頁386-445。

睡虎地秦墓竹簡整理小組編

1990 《睡虎地秦墓竹簡》，北京：文物出版社。

蒙文通

1987 〈略論《山海經》的寫作時代及其產生地域〉，氏著，《古學甄微》，成都：巴蜀書社，頁35-66。

劉昭瑞

2001 《漢魏石刻文字繫年》，臺北：新文豐出版公司。

2007 《考古發現與早期道教研究》，北京：文物出版社。

劉釗

2004 〈睡虎地秦簡〈詰〉篇「詰咎」一詞別解〉，《古文字研究》第25輯，北京：中華書局，頁374-379。

2005 〈江蘇高郵邵家溝漢代遺址出土木簡神名考釋〉，氏著，《古文字考釋叢稿》，長沙：岳麓書社，頁346-350。

劉樂賢

1994 《睡虎地秦簡日書研究》，臺北：文津出版社。

2002 〈邵家溝漢代木牘上的符咒及相關問題〉，氏著，《簡帛書術文獻探論》，武漢：湖北教育出版社，頁280-296。

劉曉峰

2010 〈中國道釋畫科之形成〉，《新視覺藝術》第1期，頁111-112。

蔡運章

1989 〈東漢永壽二年鎮墓瓶陶文考略〉，《考古》第7期，頁646-650、661。

鄭岩

1998 〈墓主畫像研究〉，收入山東大學考古系編，《劉敦愿先生紀念文集》，濟南：山東大學出版社，頁454-455。

2011 〈逝者的「面具」——再論北周康業墓石棺床畫像〉，收入巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，北京：文物出版社，第1輯，頁236-237。

錢存訓著，劉拓、汪劉次昕譯

1995 《造紙及印刷》，臺北：臺灣商務印書館。

錢鍾書

1986 《管錐編》，北京：中華書局。

繆哲

2009 〈釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」〉，收入范景中、鄭岩、孔令偉主編，《考古與藝術史的交匯：中國美術學院國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，頁183-236。

2012 〈重訪樓閣〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》33：1-111。

謝明良

2013 〈關於七星板〉，《民俗曲藝》179：1-21。

（二）日文專著

小杉一雄

1980 〈鬼神形象研究〉，氏著，《中國佛教美術史の研究》，東京：新樹社。

井上豐

1994 〈見鬼術〉，收入坂出祥伸編，《「道教」の大事典：道教の世界を讀む》，東京：新人物往來社，頁143-145。

平木康平

1994 〈劾鬼術〉，收入坂出祥伸編，《「道教」の大事典：道教の世界を讀む》，頁146-148。

石出誠彥

1973 〈鬼神考〉，《支那神話傳說の研究》，東京：中央公論社，頁393-444。

石田秀實

2000 〈見鬼藥考〉，《東方宗教》96：38-57。

西田守夫

1986 〈「方格規矩鏡」の圖紋の系譜——刻婁博局去不羊の銘文もつ鏡について〉，*Museum*（東京國立博物館美術誌）427：28-34。

佐々木聰

2009a 〈《白澤圖》輯校——附題解〉，《東北大學中國語學文學論集》14：114-100。

2009b 〈「女青鬼律」に見える鬼神觀及びその受容と展開〉，《東方宗教》113：1-21。

坂出祥伸

2010 《日本と道教》，東京：角川出版社。

長廣敏雄

1969 〈鬼神畫の系譜〉，氏著，《六朝時代美術研究》，東京：美術出版社。

施舟人（Schipper, Kristofer M.）

1967 〈五岳真形圖の信仰〉，收入吉岡義豐等編，《道教研究》，東京：昭森社，第2冊，頁114-162。

澤田瑞穗

1972 〈見鬼考〉，《天理大學學報》24.1：1-25。

1984 《中國の咒法》，東京：平河出版社。

（三）西文專著

Berger, John

1973 *Ways of Seeing*, New York: Viking Press.

Bush, Susan

1967 "Thunder Monsters and Wind Spirits in Early Sixth Century China and the Epitaph Tablet of Lady Yuan," *Boston Museum Bulletin* 367: 24-55.

1975 "Thunder Monsters, Auspicious Animals, and Floral Ornament in Early Sixth Century China," *Ars Orientalis* 10: 19-33.

Campany, Robert Ford

2009 *Making Transcedents: Ascetics and Social Memory in Early Medieval China*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Clunas, Craig

1997 *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London: Reaktion Books.

Dorofeeva-Lichtman, Vera

2007 "Mapless Mapping: Did the Maps of the *Shanhai Jing* Ever Exit?" in *Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China*, ed. Francesca Bray Vera Dorofeeva-Lichtmann and George Metailie, Leiden: Brill, pp. 230-237.

Eliasberg, Danielle

1984 "Quelques Aspects du Grand Exorcisme No à Touen-Houang," in *Contributions aux études de Touen-Houang*, ed. Michel Soymié, Paris: École française d'Extrême-Orient, vol. III, pp. 237-253.

Fracasso, Riccardo

1988 "The Illustrations of the *Shanhai jing* from Yu's Tripods to Qing Blockprints," *Cina* 21: 93-104.

Harper, Donald

1985 "A Chinese Demonography of the Third Century B.C.," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45.2: 459-498.

Forthcoming "Spirits, Demons, and Marvels," *Occult Texts and Everyday Knowledge in China in the Age of Manuscripts, Fourth Century B.C. to Tenth Century A.D.*

Huang, Shih-shan Susan

2012 *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, Cambridge: Harvard University Asia Center for Harvard-Yenching Institute.

Kohn, Livia

1998 *God of the Dao: Lord Laoin History and Myth*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan.

Lai, Guolong

2003 "The Diagram of the Mourning System from Mawangdui," *Early China* 28: 43-99.

2006 "The Date of the TLV Mirrors from Xiongnu Tombs," *The Silk Road* 4.1: 37-44.

Forthcoming *The Archaeology of Early Chinese Religion*, Seattle: University of Washington Press.

Lin, Fu-shih

2009 "The Image and Status of Shamans in Ancient China," in *Early Chinese Religion: Part One: Shang through Han (1250 BC-220 AD)*, ed. John Lagerwey and Marc Kalinowski, Leiden: Brill, vol. 1, pp. 397-458.

Loewe, Michael

1994 "Man and Beast: The Hybrid in Early Chinese Art and Literature," in Michael Loewe, *Divination, Mythology and Monarchy in Han China*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 38-54.

Mirzoeff, Nicholas, ed.

2002 *The Visual Culture Reader*, London; New York: Routledge.

Mitchell, W. J. T.

2002 "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture," *Journal of Visual Culture* 1.2: 165-181.

Powers, Martin

1984 "Pictorial Art and Its Public in Early Imperial China," *Art History* 7.2: 135-163.

Searle, John

1969 *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, London: Cambridge University Press.

Seidel, Anna

1983 "Imperial Treasures and Taoist Sacraments: Taoist Roots in the Apocrypha," in *Tantric and Taoist Studies in Honour of R. A. Stein*, ed. Michel Strickmann, Bruxelles: Institut Belge des Hautes Études Chinoises, vol. 2, pp. 291-371.

Snodgrass, Anthony

1998 *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Stein, Aurel

1921 *Serindia*. Oxford: Clardendon Press.

Strassberg, Richard E.

2002 *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas*, Berkeley: University of California Press.

Tseng, Lillian Lan-ying

2004 "Representation and Appropriation: Rethinking the TLV Mirror in Han China," *Early China* 29: 161-213.

Whitfield, Roderick

1983 *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha International in co-operation with the Trustees of the British Museum, vol. 2.

Wu, Hung

1989 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford: Stanford University.

吐魯番吐峪溝石窟考古新發現——試論五世紀高昌佛教圖象

李裕群

中國社會科學院考古研究所邊疆考古研究中心

一、工作概況

吐峪溝石窟位於新疆吐魯番地區鄯善縣吐峪溝鄉吐峪溝麻紮村，西距吐魯番市約六〇公里（圖1）。吐峪溝地處火焰山山脈東段，大體呈南北走向，北通蘇貝希，南臨洋海坎，全長八公里。自古以來，吐峪溝是貫通火焰山南北的主要通道之一。

石窟主要開鑿在吐峪溝南段東西兩側的斷崖上。現存洞窟約有百餘座，其中保存有壁畫的洞窟有九座，其他主要屬於僧房、禪窟等生活用窟。經我們調查，溝兩側的山坡上還有許多地面佛寺遺址。石窟的始鑿年代約在高昌郡時期（西元四至五世紀左右），一直延續到唐西州（七至八世紀）。之後的高昌回鶻時期（九至十三世紀）則主要是重修洞窟和修建地面佛寺。

吐峪溝石窟是吐魯番地區開鑿年代最早、規模最大的佛教石窟遺址群，也是古代絲綢之路上一處重要的佛教地點。二〇〇六年，吐峪溝石窟被國務院公布為第六批全國重點文物保護單位，同年被列入絲綢之路申報世界文化遺產預備名單。

石窟寺所在的火焰山山體崩塌十分嚴重，對現存的洞窟遺址構成了極大的威脅。還有許多洞窟幾乎為沙土所掩埋。為了配合絲綢之路（新疆段）申報世界文化遺產專案和危岩加固工程，中國社會科學院考古研究所、吐魯番研究院、龜茲研究院組成聯合考古隊，從二〇一〇年開始對吐峪溝石窟寺遺址群

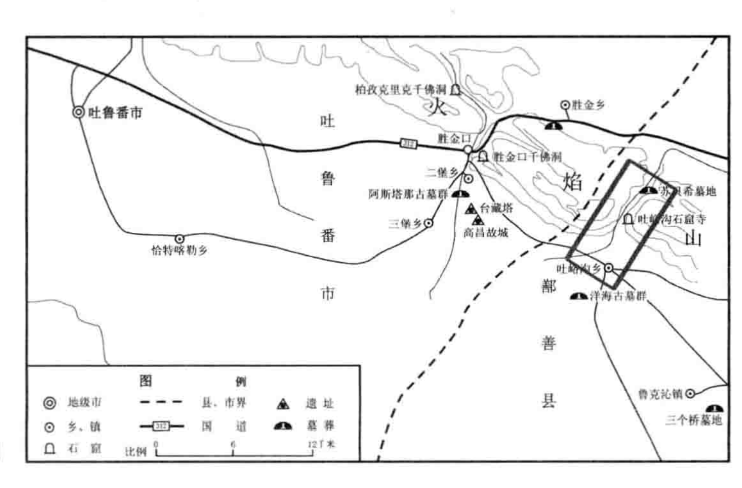


圖1　吐峪溝石窟遺址群位置圖

進行保護性發掘。

發掘工作從二〇一〇年春季一直持續到二〇一一年春季。主要發掘了溝東區北部窟群、溝西區北部窟群和溝東區南部一處回鶻時期的地面佛寺。新發現了保存有壁畫的兩座早期中心柱窟；除了洞窟之外，還清理出許多重要的窟前遺跡（包括窟前殿堂、地面、門道、階梯等）和登山梯道；並出土了大量多種語言文字的文書殘片，還有絹畫、木器、石器、陶器、雕塑、文具、生活用品等。[1] 這些新的發現，有助於我們重新認識吐峪溝石窟的開創年代、形制布局、洞窟組合以及與新疆庫車古代龜茲石窟、和田佛教寺院和甘肅河西走廊早期石窟的關係等問題，具有重要的學術意義。

二、主要收穫

（一）溝東區北部窟群

溝東區窟群是吐峪溝石窟最早開鑿的區域，該區域目前已知的洞窟應為六十處左右。本次發掘主要是溝東區北部窟群，距溝口約一五〇〇公尺。共清理了洞窟五十六處，包括禮拜窟、禪窟、僧房窟，以及其他配套生活設施等。稍南面緊臨的斷崖壁上，還有可辨識的石窟殘跡約四處。由於過去的編號（如吐魯番文物局編號，溝東、溝西兩區共有編號洞窟四十六個，未正式公布）與洞窟的實際情況出入較大，有的洞窟漏編號，有的則誤將一窟編為多個窟號。因此，我們在此次發掘清理過程中，進行了重新編號（圖 2）。

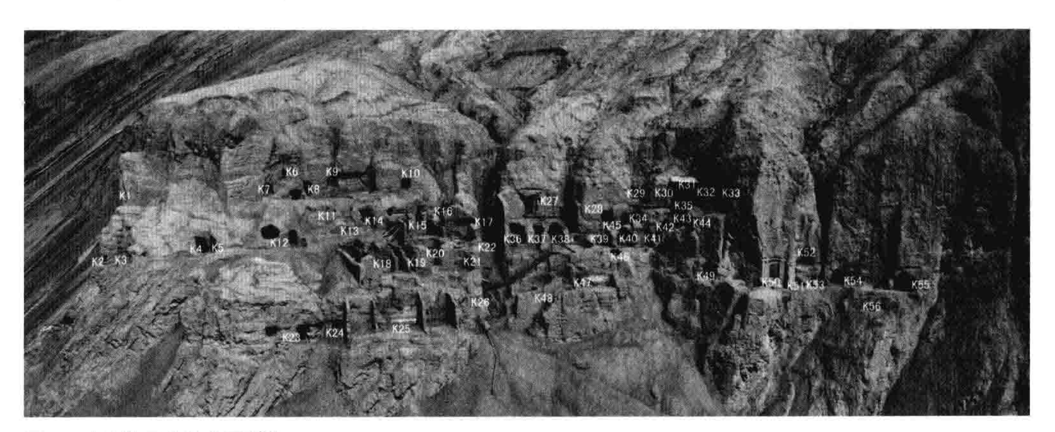


圖 2　吐峪溝石窟溝東區編號

1. 溝東、溝西區的發掘簡報均已發表，參見中國社會科學院考古研究所邊疆民族考古研究室、吐魯番學研究院、龜茲研究院，〈新疆鄯善縣吐峪溝東區北側石窟發掘簡報〉，《考古》2012年第1期，頁7-16；與〈新疆鄯善縣吐峪溝西區北側石窟發掘簡報〉，《考古》2012年第1期，頁17-22。

這一區域的中部有一條沖溝，將該區域分為南北兩部分。沖溝以北為新編K1-K26，以南為K27-K56。沖溝以北自上而下共分四層，以新編K18（吐編三六窟）為中心，構成一個組群。沖溝以南自上而下也有四層洞窟，大致分為以新編K27（吐編三八窟）、K31（吐編四〇窟）、K50（吐編四四窟）三處禮拜窟為中心的三個組群。新發現的登山梯道即是從溝底沿著沖溝而到達兩側洞窟，這表明沖溝形成時間已經久遠。



圖3　K18俯視（由北向南）

溝東區最重要是新編K18，此窟即俄國聖彼德堡科學院考古學家克萊門茲（Demetrius Klementz）所編第六窟。[2] 根據俄、德兩國探險家的記錄，[3] 可以推測洞窟是在一九一六年吐魯番遭遇六級地震後塌毀的。[4] 所以，後來學者的調查均未涉及到該窟。

1. 洞窟形制

K18是一座中心塔殿窟，其建造方式較為奇特。它是在山的斜坡上垂直向下鑿出洞窟地面及中心柱（圖3）。中心柱以土坯包砌，四面則依山體用土坯壘砌成牆，窟內地面用方磚鋪地。

---

2. Demetrius Klementz, *Turfan und seine Altertumer in Nachrichten uber die von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg in Jahre 1898 ausgerustete Expedition nach Trufan* (1898年聖彼德堡俄國科學院吐魯番考察報告) (St. Petersburg: Tip. Imperatorskoij Akademij Nauk, 1899), pp. 1-54.
3. 葛蘭威德爾（Albert Grünwedel）率領第三次德國考察隊，於一九〇六年十二月三十一日至一九〇七年一月十一日，對吐峪溝進行了為期十二天的考察。根據記錄，當時克萊門茲所編第六窟尚未坍塌。參見葛蘭威德爾著，趙崇民、巫新華譯，《新疆古佛寺——1905-1907年考察成果》（*Altbuddhistische Kultstaetten in Chiinesis Turkistun uber Archaologische Arbeiten von 1906 his 1907, bei Kuca, Qarasahr und in der Oase Turfan von Albert Grünwedel*）（北京：中國人民大學出版社，2007），頁581-610。
4. 一九一四年十一月斯坦因（Marc Aurel Stein）曾到吐峪溝進行盜掘，但他沒有記錄該窟的情況，從發表的並不清晰的溝東區照片看，洞窟上部佛塔已經看不到了，中心柱的甬道似乎沒有坍塌。參見斯坦因著，巫新華等譯，《亞洲腹地考古圖記》（*Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran*）（南寧：廣西師範大學出版社，2004），第2卷，圖310。

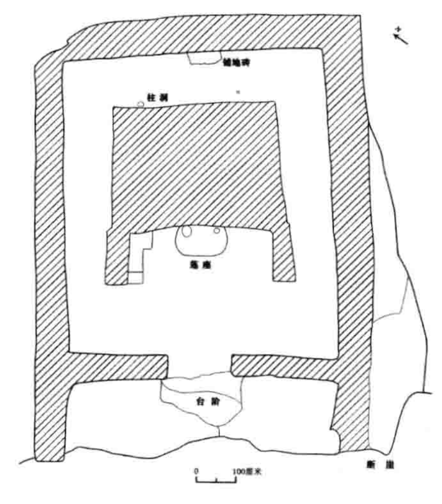


圖4　K18平面圖

洞窟大致坐東朝西，具前廊、主室（圖4）。主室平面呈縱長方形，面寬六點三、進深八點四公尺，中心柱略靠後部，平面近方形，殘高三點七五公尺。中心柱前部兩側各用土坯砌出翼牆。主室西面開門，除了窟門南側牆體坍塌外，其他牆體保存較好。窟門前保留有可供出入的臺階。窟內圍繞著中心柱的左右後三面均為券頂式甬道，可以繞塔禮拜。現甬道頂部已經坍塌，復原高度約三公尺餘。窟室前部窟頂早年即已坍塌，窟頂形制不清。窟內地面用方磚鋪地，現還保留了幾塊殘塊。

K18下面為K25，與K18構成上下組合關係。K25為面闊三間的殿堂，明間三壁曾繪有三層壁畫，但內容很難分辨。殿堂地面也有鋪磚痕跡。K18南側為一組上下兩層結構的僧房窟。K18上層後部則為一組僧房窟。

2. 塑畫內容

窟內尊像採用塑像與壁畫相結合的手法塑繪。中心柱窟正（西）壁微內弧，通壁塑大型舟形背光，背光前原塑一尊大型立佛像，是窟內禮拜、供養的中心。大像早已毀掉，現殘存大型的背光及蓮座（圖5）。蓮座為寶裝覆蓮式，直徑達一點三二、高零點四〇公尺。蓮座上殘留兩個柱洞，當是用於塑造立像的木骨所遺留。從背光殘存的情況看，立像高度大概超出甬道頂部一公尺以上，可以估計原塑立像高應在四公尺以上。

窟室前部左右山牆及前壁壁畫均不存。窟室後部南北東（即左右後）甬道壁面均繪有壁畫，部分壁畫因洞窟崩塌損壞。由於滲水等原因，有部分壁畫表面形成一層泥漿，造成內容難以辨識。


圖5　K18正壁及南甬道

中心柱南壁（南甬道北壁）：通壁繪大型一佛二菩薩像。主尊為大型立佛像，頭毀，身著袒右式袈裟，身體豐滿，肩寬腰細，左手上舉於左胸前，手


圖6　K18中心柱南壁立佛與左側菩薩像


圖7　K18中心柱南壁左側菩薩像線圖

握袈裟衣角。右手上舉，拇指與食指相捏。胯部以下毀（圖6）。身後有背光，背光上方繪花卉樹蓋。左側菩薩頭戴六柱體的火焰寶珠冠，面相長圓，雙耳佩大耳環，頭兩側紮絲帛寶繒。身上戴華麗的項圈、臂釧。手托一六柱體的火焰寶珠。頭上有似羽毛式的傘形華蓋。有頭光和背光。胸部以下毀（圖7）。右側菩薩已全毀，據葛蘭威德爾（Albert Grünwedel）的線圖，菩薩頭戴三聯珠寶冠，冠正面聯珠內繪有化佛，他認為是觀世音菩薩。此一右側菩薩身上裝飾同左側菩薩（圖8）。

下部繪一排供養弟子群像，大約有十八身，保存稍好的有三身：頭微低，面朝西側，面相圓潤，身著袒右式袈裟，手持呈連續「S」形花莖，叉足而立。身體前有長方形榜題框，未見文字。許多弟子像則已模糊不清了。

中心柱北壁（北甬道南壁）：與中心柱南壁相同，通壁繪有大型一佛二菩薩像。主尊為大型立佛像，藍色肉髻和髮髻，面部毀，身著袒右式袈裟，手勢與中心柱南壁佛像相同，左手握袈裟衣角，右手拇指與食指相捏。腹部以下毀（圖9）。身後有背光，背光上方繪花卉樹蓋。左側菩薩殘存頭部。右側菩薩頭上冠飾不清，頭兩側紮二道寶繒，一道上揚，一道斜向下垂。面相渾圓，雙耳佩大耳環，身上戴華麗的項圈、臂釧。胸部以下毀。有頭光和背光。頭上有似羽毛式的傘形華蓋。二菩薩與佛之間有豎形榜題框，未見書寫文字的


圖8　K18中心柱南壁右側菩薩像線圖


圖9　K18中心柱北壁一佛二菩薩像


圖10　K18中心柱東壁下層菩薩像局部線圖

痕跡。壁面下部剝蝕嚴重，是否有供養人已經不清。

中心柱東壁（後甬道西壁）：中上部因土坯倒塌而崩毀，根據葛蘭威德爾的描述，當時能夠清晰斷定的是中央為一大型佛陀，坐在一個樣式很特別的寶座上，左右為二脇侍人物像（可能為菩薩）。如果葛蘭威德爾所述可靠的話，應為一佛二菩薩像。但是他所述的寶座現在還存留一部分，並非在壁面中央，而是靠北，即在下部一排八身菩薩像的北側。從樣式看，應是立柱，立柱北側還有圖象，可惜模糊不清。因此，東壁的尊像還有疑問。

壁面下部中間為一排八身菩薩像，左右各四，均頭戴冠，作臉朝上仰視狀，仰視的對象應是上述已毀的主尊圖象（圖10）。


圖11　K18南甬道南壁佛像

南甬道南壁：與中心柱南壁相對的中心位置繪有大型的一佛二菩薩立像，高度在二公尺以上。佛像肉髻毀，髮髻為藍色，面如卵形，肌體豐滿，身著袒右式袈裟，袈裟的衣紋已不清晰，但雙腿間可見厚重的鉤形衣褶。手勢與其他佛像相似，右手拇指與食指相捏，左手是否握袈裟衣角，已經不清。雙足殘（圖11、12）。身後有頭光和背光。左側菩薩頭兩側寶


圖12　K18南甬道南壁佛像線圖

繒上飄，頭部眼睛以上已毀，雙耳戴環。特別之處是菩薩的下頜繪有山羊髫鬚，這是以前所未見的。菩薩裝飾華麗的項圈、臂釧和手鐲，雙手合十。上身袒露，下身著繪有聯珠紋的裙子（圖 13）。右側菩薩下半身已殘。佛與左側菩薩雙腿間繪一尊小佛像，身著通肩袈裟，面朝主尊佛像；左側菩薩西側有一身著鎧甲的龍王神像，頭部已不清，有頭光，現殘存雲朵和二條龍。按葛蘭威德爾的記錄和所繪線圖，龍王像頭戴龜茲式的火焰寶珠冠，左手叉腰，右臂毀。頭上有龍四條，從雲朵中穿出，龍頭為漢式（圖 14）。龍王西側為一道豎向的裝飾紋帶，將壁面分隔開來。裝飾紋帶以西（已在甬道之外，屬於主室前廳部分）上為千佛，下為女供養人像。現可見上下二排千佛，比較清晰的有二身，分別著通肩袈裟和雙領下垂式袈裟。女供養人形象不太清晰，似著漢裝，面朝西。整個壁面的下部繪三角垂帶紋等。



圖 13　K18南甬道南壁左側菩薩像線圖



圖 14　K18南甬道南壁龍王像線圖

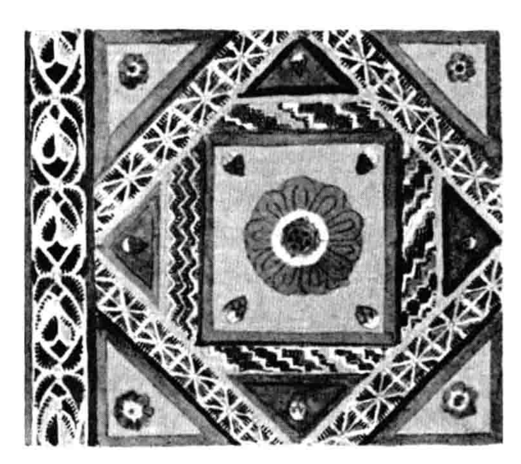
北甬道北壁：損毀較嚴重，從殘跡看也為一佛二菩薩像，佛像和左側菩薩基本不存，右側菩薩尚存胸部，可見華麗的項圈和臂釧。右側菩薩西側為一道豎向的裝飾紋帶，再向西為千佛，現存分上下二排，可見三身。壁面下部殘毀嚴重，是否有供養人不得而知。

後甬道東壁：基本上為泥漿所覆蓋，現可見一身大型菩薩像，但其位置靠南，而且面朝南，而非朝北面。因此，該菩薩應是一佛二菩薩像之外的另外一尊，故懷疑東壁可能為一佛四菩薩像的組合（將來有待於壁面的清理確認）。

左右甬道頂部原繪有方形套斗頂圖案，據葛蘭威德爾的描述和所繪線圖，共有七個。圖案為二個方形正角和四十五度角套合而成，中心方框內繪一朵大蓮花，蓮花四角各一小的蓮蕾。方框邊飾十分複雜，有忍冬、半蓮花、環形、羽毛、X形、波浪形等連續裝飾圖案（圖 15）。後甬道還殘存一些，與左右甬道相同。

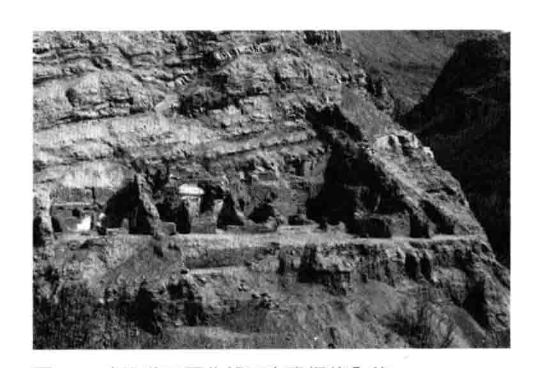
主室前廳部分，除了前述南北壁殘留千佛外，由於頂部坍塌後，長時間地暴露，壁畫已經無存。

根據南甬道成排的比丘供養人和女供養人來看：該窟為僧侶和世俗信徒共同修建的。


圖15　K18窟頂圖案線圖

（二）溝西區北部窟群

洞窟群位於溝東區北部窟群正對面的山體轉角處的山腰間（圖16）。由於山體崩壞，遺跡損毀較嚴重。上下至少是四層的結構。最高一層僅在最西面殘存一僧房窟；第二層的遺跡也幾乎破壞殆盡，僅餘最東側的中心柱窟；第三層尚有部分殘存；只有第四層在最下層，保存遺跡相對較多。


圖16　吐峪溝西區北部石窟發掘後全貌

溝西區最重要的禮拜窟是NK2中心柱窟，位於窟群東端最高處，係鑿山而成。開鑿的方式與溝東區K18窟類似，只是後甬道直接開鑿在山體內。左右甬道及中心柱則開鑿在山坡上，其上加砌土坯形成，但其前部已經坍塌。甬道地面抹白灰。

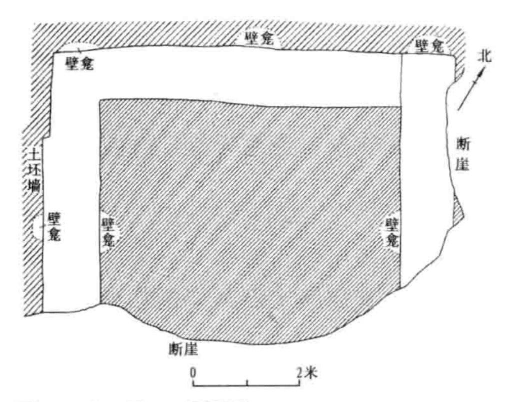


圖17　溝西區NK2平面圖

1. 洞窟形制

NK2中心柱窟坐北朝南，由於整個洞窟的前部已經坍塌，故平面形制不清。洞窟面寬九點四公尺，殘深四點八二公尺。中心柱寬七點四公尺（圖17）。從左右甬道中心壁龕的位置可以推定，中心柱進深約七公尺。可知中心柱平面呈方形。窟內圍繞著中心柱的左右後三面均為券頂式甬道。

2. 塑畫內容

窟內尊像採用塑像與壁畫相結合的手法塑繪。由於洞窟前部均毀，中心柱正面塑像情況已不可知。

後（北）甬道保存較好，長九點四、寬一、高一點九公尺（彩圖2）。後甬道後（北）壁中部及兩端各開一像龕，像已毀，僅存背光。中間龕較低，龕較深，龕內設座，後壁繪背光，龕外上方繪華蓋。華蓋高度與龕外兩側立佛頭上傘蓋一致，據此可知，龕內原塑坐佛像；兩側龕高而淺，從保留的背光看，原塑應為立佛像。中心龕與兩側龕之間各繪四身大型的立佛像（圖18）。佛像頭部比例略大，肉髻和髮髻均為藍色，身著赭色袒右式袈裟，以粗細線條表現出衣紋厚重的質地。叉足，踏蓮花。手勢各異，有一身立佛手托一缽。身後有頭光、背光，頭上或罩傘蓋，或罩華蓋。佛像之間繪有花卉等圖案。佛像下為垂三角紋飾帶。後甬道前（南）壁不開龕，主要繪成排的立佛，但毀壞嚴重，僅存部分頭光及寶蓋。從殘跡看大概有七身立佛。較為特殊的是在甬道西端轉角處繪有二身形象奇特的護法類神像，這是以前所不見的人物形象（圖19）。居上者頭束髮髻，尖耳，戴耳鐺，臉向右上仰視，口微張。雙臂張開，披飄帶。上身袒露，佩戴聯珠紋瓔珞和臂釧。下身著短褲，腿微曲，似作奔走狀。下面一人光頭，面目猙獰，臉朝左前。左手舉於頭頂，右手前伸，口銜、手執一繩束狀物。身體已毀。

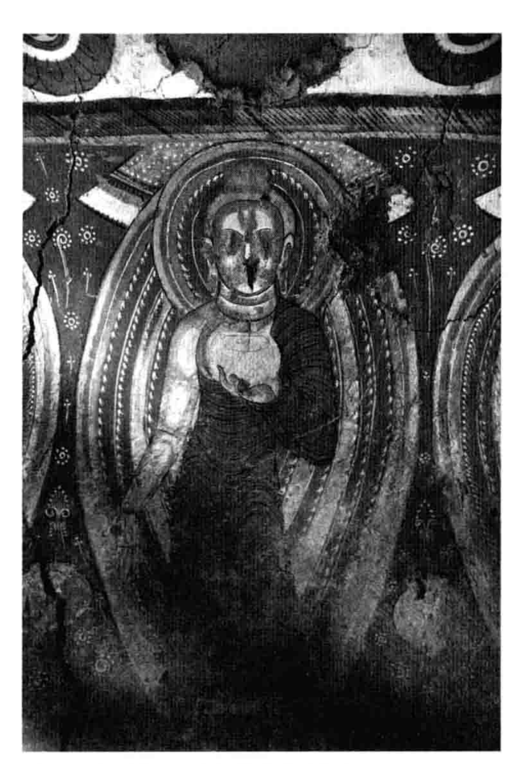


圖18　溝西區NK2後甬道後壁佛像之一

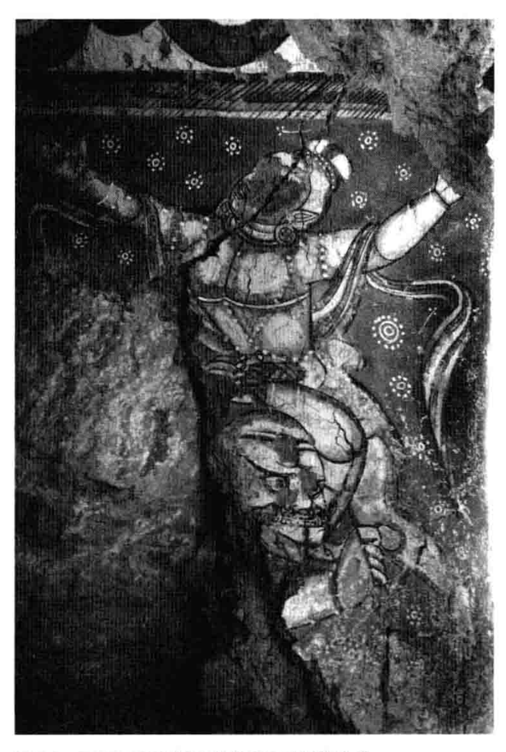
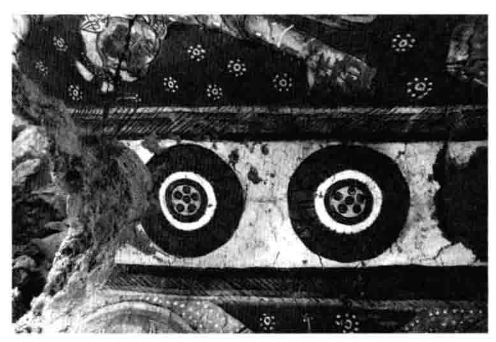
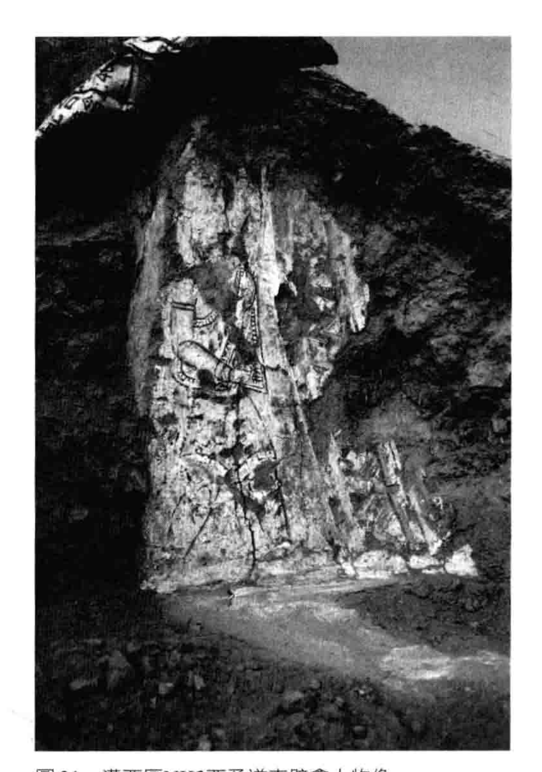


圖19　西區NK2後甬道前壁西端護法像

頂部繪一排蓮花，蓮花的樣式與溝東K18窟窟頂套斗頂中心蓮花一致（圖20）。


圖20　溝西區NK2後甬道頂部蓮花

西甬道中部兩側壁各有一像龕，龕內塑像均不存。東壁龕內殘存有佛像背光，背光北側繪有一身形體特別的人物像，頭部不清，上身著袒右上衣，下身著短褲，雙腿一前一後，作行步狀（圖21）。此人物可能屬於外道。東壁龕以北繪有三身立佛，形象已模糊。西壁龕以北有四身立佛像，唯有最北一身保存較好，身著通肩袈裟，叉足、踏蓮臺。佛像兩側繪有火焰寶珠，佛像下為垂三角紋飾帶。


圖21　溝西區NK2西甬道東壁龕人物像

東甬道西壁中部有一龕，龕內殘存佛像泥塑雙足及手指殘塊，可知龕內原塑有立佛。東壁幾乎坍毀殆盡，從對稱角度看，其中部也應該有一壁龕。由於壁面長期暴露在外，東甬道壁畫已經不存。

中心柱窟西側，從最下一層直至與中心柱窟窟頂平齊，殘存一堵用土坯壘砌的高牆，牆體寬約一公尺。該牆將中心柱窟與西側窟群分為兩部分。窟前東側高牆後期加築的長方形臺部分崩壞後，暴露出高牆西側壁原來繪製的壁畫。高牆西側壁下部分為忍冬紋，上部以朱紅界欄隔為橫長方形格，每格內繪一幅故事畫，現殘存三幅，每幅均有榜題，字體為楷行而未脫隸意。最北側一幅，以粗線條畫一披髮女子仰臥在火焰熊熊燃燒的山上，榜題「如是苦時」四字清晰可辨，這說明了此幅畫表現的內容可能與地獄受苦有關。中間一幅，還可以清楚地看見北側的人物赤足，以及南側的動物獸足。這些現象說明NK8窟前部分原來應是屬於禮拜性質的建築。

中心柱窟以西，高度略低於中心柱窟殘存兩處禪窟。在最低一層已揭露兩組僧房窟，均縱券頂，後壁鑿一小禪窟或壁龕。這兩組僧房窟都有後期改建的痕跡。東

側一組三個僧房窟共用一前室（圖 22），前室東壁即是上層中心柱窟向下延伸的西壁，這表明中心柱窟和這組僧房窟是同時修建的。其中一座僧房窟後壁有滿壁墨書的回鶻文（圖 23），其內容有待解讀，但至少可以說明北部窟群到高昌回鶻時期還在使用。



圖 22　溝西區僧房窟群

（三）溝東區南部地面佛寺

佛寺遺址位於溝東區南部，是吐峪溝石窟維修工程隊修築施工便道時發現的。現已發掘的部分包括一處佛堂和一組生活設施。



圖 23　溝西區NK10後壁回鶻文題記

佛堂居南側，分前後室。前室長方形，面闊七點四、進深約三點五公尺（圖 24）。前室中部有四級臺階通往下層。後室平面呈方形，面闊和進深五點八公尺。臺階寬約一公尺。兩側為後期在臺階上堆土形成的墁道。土坯錯縫壘牆，牆體厚約一公尺，殘高約零點六五至一點八公尺。佛堂內用紅土燒成的方磚鋪地。堂內中部偏後設像壇，塑像已毀。從倒塌堆積中出土的塑像殘塊可知，塑像貼金彩妝。佛堂四壁下部殘存壁畫，部分壁畫描金。正壁為一排神獸，殘存下肢及爪；左右壁和前壁繪回鶻供養人禮佛行列，有的供養人附有回鶻文題名（圖 25）。據此可知，該寺院建於高昌回鶻時期。



圖 24　吐峪溝南部新發現回鶻地面佛寺

（四）出土遺物

溝東、溝西區出土了大量的遺物，其中最為重要的是文書。據初步估計：大小殘片約近萬數，大塊的文書也有數百件之多，是建國以來，新疆地區發現數量最多的。文書以佛教寫經為大宗（圖 26），還有世俗文書和古書注本等。文字以漢文為主，也有其他古代西域流行的文字，如粟特文、婆羅迷文、藏文、回鶻文等等。特別珍貴的還有漢文與回鶻文雙語對譯的佛經。部分文書保存較為完整，並有紀年題記；有的經卷還帶有卷軸。文書字體風格最早的為西元四至五世紀，最晚的約在高昌回鶻時期。此外，還有絹畫（圖 27）、紙畫、紡織品及其他文物。這些都為研究吐魯番歷史文化提供了寶貴的新資料。

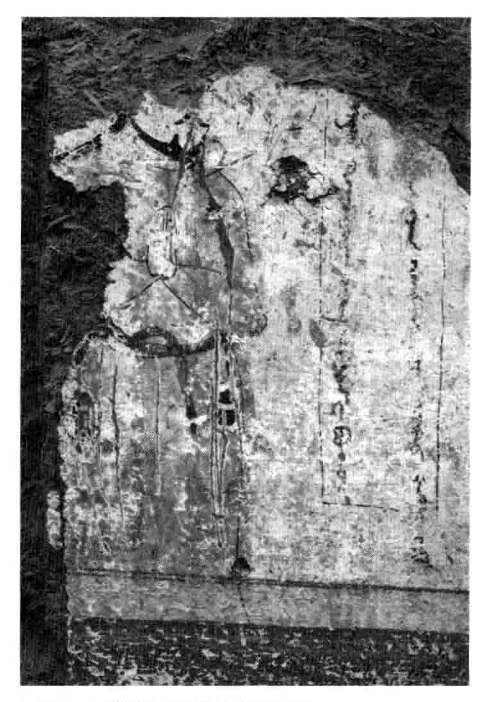


圖 25　面佛寺回鶻供養人及題記

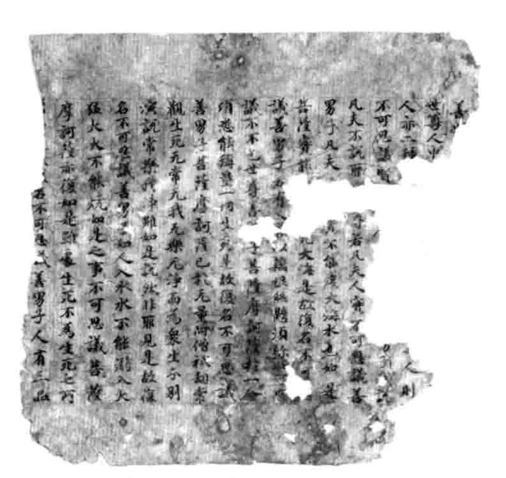


圖 26　峪溝石窟東區出土《大般涅槃經》寫本殘片

三、相關問題的探討

吐峪溝石窟的考古新發現，使我們對吐峪溝石窟的開創年代、洞窟組合，以及其所反映的五世紀高昌佛教圖象之構成的諸多問題，有了一些新的認識。

（一）吐峪溝石窟的開創年代

關於吐峪溝石窟的開創年代，以往學者將溝東區K50（吐編四四窟）等洞窟作為最早開鑿的一批洞窟。如賈應逸女士根據對吐編四十六個洞窟的考察，認為吐峪溝石窟現存洞窟年代大致分為十六國和麴氏高昌兩個時期，前者以吐編四〇、四一、四二、四四窟為代表，後者以吐編二、一二、二〇、三八窟為代表。其中K50窟（吐編四四窟）窟內四壁共繪有二十一幅本生和因緣故事畫，畫面附有漢文榜題，尚可辨認的有：毗楞竭梨王本生、忍辱仙人本生（羼提波梨品）、曇摩鉗太

子本生、慈力王本生、尸毘王本生（均出自北涼慧覺等所譯《賢愚經》）。K50窟的布局、題材、繪畫特點與敦煌莫高窟早期洞窟第二七五窟十分相似，故將該窟定為十六國北涼占據高昌時期。[5] 柳洪亮認為吐峪溝吐編第一、四〇、四二、四四窟屬於高昌郡（317-442）時期開鑿的。其中第四四窟的壁畫內容，除了出自《賢愚經記》毗楞竭梨王等本生故事外，還有出自《雜寶藏經》的蓮花夫人緣、婆羅門害姑緣。其開鑿應晚於四五〇年，很可能是北涼流亡政權沮渠安周造的功德窟，完工於四六〇年。[6]

事實上，新編K50（吐編四四窟）的年代可能定的早了些。該窟許多因素確實與敦煌莫高窟早期洞窟（第二七五窟）十分相似，但以敦煌第二七五窟作為判斷年代的依據則有些勉強，況且莫高窟早期洞窟本身的年代是否屬於北涼開鑿，尚存疑問，[7] 因此我們只能從K50窟（吐編四四窟）的題材來分析。根據前述學者的考證，洞窟內本生、因緣故事所依據的經典是《賢愚經記》和《雜寶藏經》。按梁朝僧祐《出三藏記集》卷二〈新集撰出經律論錄第一〉記載：

> 《賢愚經》十三卷，宋元嘉二十二年出。右一部，凡十三卷。宋文帝時，涼州沙門釋曇學、威德，於于闐國得此經胡本，於高昌郡（天安寺）譯出。[8]



圖27
唐，吐峪溝石窟東區出土絹畫

5. 參見賈應逸，〈吐峪溝石窟探微〉，收入新疆藝術編輯部編，《絲綢之路造型藝術》（烏魯木齊：新疆人民出版社，1985），頁274-289；與〈吐峪溝石窟第44窟與敦煌北涼洞窟比較研究〉，收入敦煌研究院編，《敦煌石窟研究國際討論會文集．石窟考古編》（瀋陽：遼寧美術出版社，1990），頁184-197。
6. 柳洪亮，〈高昌石窟概述〉，收入中國壁畫全集編輯委員會編，《中國新疆壁畫全集．6　吐峪溝．柏孜克里克》（瀋陽：遼寧美術出版社、烏魯木齊：新疆美術出版社，2006），頁1-22；與〈吐峪溝千佛洞44窟因緣故事畫小考——兼論44窟的年代〉，收入田衛疆、趙文泉編，《鄯善歷史文化論集》（烏魯木齊：新疆人民出版社，2006），頁300-308；與〈由吐峪溝第44窟佐證莫高窟早期三窟的年代〉，收入敦煌研究院編，《1990年敦煌學國際研討會文集．石窟考古編》（瀋陽：遼寧美術出版社，1995），頁56-62。
7. 敦煌研究院認為：敦煌最早的洞窟第二六八、二七二、二七五窟為北涼開鑿。參見樊錦詩、馬世長、關友惠，〈敦煌莫高窟北朝洞窟的分期〉，收入敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．1》（北京：文物出版社，1982），頁185-197。宿白先生在〈莫高窟現存早期洞窟年代問題〉一文中認為：早期洞窟的開鑿年代在北魏太和八年至十八年間（484-494），而且明顯受到首都平城雲岡石窟的影響。這批洞窟為北魏時期開鑿。文章收入宿白，《中國石窟寺研究》（北京：文物出版社，1996），頁270-278。

可知該窟所繪壁畫年代不早於宋元嘉二十二年（445）。柳洪亮考訂的蓮花夫人緣、婆羅門害姑緣，在漢譯佛經中，這二個因緣故事僅見於《雜寶藏經》。[9] 按梁僧祐《出三藏記集》卷二〈新集撰出經律論錄第一〉記載：

> 《雜寶藏經》十三卷（闕）、《付法藏因緣經》六卷（闕）、《方便心論》二卷（闕）。右三部，凡二十一卷。宋明帝時西域三藏吉迦夜於北國，以僞延興二年，共僧正釋曇曜譯出，劉孝標筆受。此三經並未至京都。[10]

可知，該經翻譯時間為北魏延興二年（472），因此，如果這兩幅因緣故事是按照該經繪製的，那麼，其創作年代只能在四七二年之後，柳洪亮所認為完工於四六〇年就有問題了。考慮到北魏平城翻譯的《雜寶藏經》傳入高昌需要一定的時間，所以我們認為：該窟壁畫的繪製年代定在北魏遷洛前的孝文帝時期，即四七二至四九四年間，可能比較合適。

這樣，吐峪溝所謂北涼（或高昌郡時期）開鑿的洞窟，就很難與原有洞窟進行比定了。而新發現的溝東、溝西兩處禮拜窟，其開鑿方式、洞窟形制、壁畫題材與樣式均與K50（吐編四四窟）等早期洞窟不同，顯現出較早的時代特徵。

首先，兩處禮拜窟均是各區規模最大的洞窟，所處位置優越。與傳統意義上的洞窟開鑿方式不同，均是利用山的斜坡，從坡面上垂直向下鑿出洞窟地面及中心柱，再以土坯砌成。以K18窟為例，該窟占據了溝東區北部最顯要的位置，面對著溝口方向。由溝口入內，首先映入眼簾的便是這座宏偉的石窟建築。從洞窟開鑿的次序看，一般最好的崖面首先被利用，因此這座洞窟就有可能是溝東區最早開鑿的。

又據勒柯克（Albert von Le Coq）一九〇四年考察時拍攝的圖片，新編K18窟券頂部分尚未坍塌，背光基本完整。令人驚奇的是，中心柱的上面還豎立著一座覆缽塔（現已不存）。塔有二層方形基座，基座上的覆缽丘呈球形狀，立像背光尖頂部直接塑在第一層方形基座正面。這一現象可以說明：佛塔與中心柱立像，包括背光是統一設計、同時建造或塑造的。這種方形覆缽式塔與三至四世紀的樓蘭LA.XI佛塔、[11] 尼雅大佛塔、喀什莫爾佛塔形制相似，為早期佛塔形制，也是目前吐魯番

---

8. 參見釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》（北京：中華書局，1995），頁59。
9. 蓮花夫人緣、婆羅門害姑緣分別見於吉迦夜、曇曜譯，《雜寶藏經》卷一，收入《大正藏》，第4冊，頁451、452；卷一〇，收入同冊，頁494。
10. 釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，頁62-63。
11. 參見斯坦因著，中國社會科學院考古研究所譯，《西域考古圖記》（*Serindia: Detailed Report of*

地區佛寺遺址所僅見的。這表明K18窟的開鑿年代不會太晚。

其次，兩處禮拜窟均為中心柱窟，圍繞著中心柱的左右後三面是低矮的券頂式甬道，與龜茲石窟的中心柱和大像窟較為相似。而吐峪溝K27窟（吐編三八窟）、溝西吐編第二、一二窟的甬道均與中心柱等高。這種形制與河西走廊的酒泉文殊山石窟中心柱窟、張掖馬蹄寺第一窟基本相同，[12] 反映了吐峪溝中心柱窟形制的演變，即由龜茲式低矮的甬道演變為河西走廊石窟常見的高甬道。因此，兩處禮拜窟的形制也表明了早於吐峪溝現存洞窟的特徵。

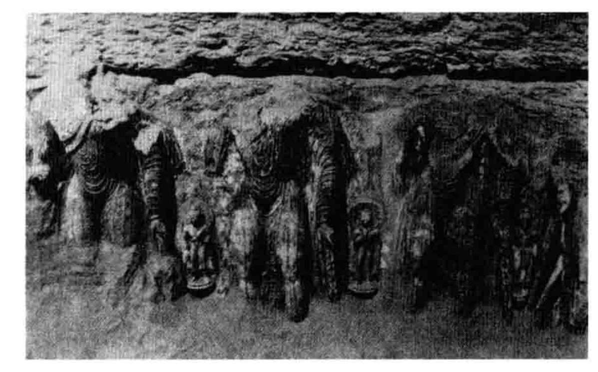


圖28　和田熱瓦克佛寺回廊立佛群像

從壁畫題材和樣式看，K18窟為大型的一佛二菩薩的組合，是中亞犍陀羅造像較為常見的題材，尤其是K18窟佛像左手舉於胸前，握袈裟衣角的作法與犍陀羅佛像常見的表現手法相同，受犍陀羅影響，中原北方地區五世紀造像也流行這樣的作法，如雲岡石窟第一八窟主尊立佛像。[13] K50窟（吐編第四四窟）佛像身著袒右式袈裟，右肩處有偏衫；菩薩裝飾如項圈、臂釧、手鐲，沒有前者華麗，這些特徵都與敦煌北魏洞窟以及酒泉文殊山說法圖中佛像一致，而這種袈裟披掛方式不見於K18窟和NK2窟，顯然後者明顯要早於K50窟。

溝西中心柱窟NK2與溝東K18窟隔溝相望。是溝西區最早開鑿的洞窟（溝西其他洞窟為麴氏高昌和唐西州時期開鑿），後甬道繪成排的立佛，立佛面相豐圓，其袈裟衣褶較密而厚重，並且顯露出厚實的身軀，這與犍陀羅佛像服飾較為接近。甬道兩側成排的立佛題材，與和田洛浦縣西北沙漠中的熱瓦克佛寺遺址相類似。熱瓦克佛寺的年代約在三至四世紀，是一座以大塔為中心，周圍環以回廊的寺院，斯坦因（Marc Aurel Stein）曾經對寺院東南回廊做過部分發掘。從發表的圖片可以看到，回廊內外壁均有成排的大型立佛像（圖28）。佛像衣紋細密而厚重，與犍陀羅造像較為相似。[14] 因此，NK2窟可能受到來自和田熱瓦克佛寺形制和題材的影響，年代不會太晚。

Explorations in Central Asia and Westernmost China）（南寧：廣西師範大學出版社，1998），第3卷，附圖頁26，樓蘭遺址LA與LB之間的建築群中佛塔平面圖與草圖。

12. 參見甘肅省文物考古研究所編，《河西石窟》（北京：文物出版社，1987），頁11，圖11，文殊山千佛洞平剖面圖；頁12，圖12，文殊山萬佛洞平剖面。馬蹄寺第一窟據筆者調查資料。

13. 雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟．雲岡石窟．2》（北京：文物出版社，1994），圖161。

根據上述，我們初步推斷：兩處禮拜窟約開鑿於西元五世紀前期，是吐峪溝石窟群中開鑿年代最早的洞窟。

（二）洞窟組合

過去學者們的考察，主要關注的是保存有壁畫的洞窟以及壁畫題材的考釋，而極少注意到更為重要的洞窟組合問題。從已經發掘的情況來看，吐峪溝溝東和溝西區北部石窟均是多層式的組群布局：溝東區分別以新編K18、K31（吐編四一窟）、K50（吐編四四窟）、K27（吐編三八窟）四處禮拜窟為中心構成四個組群。溝西北部以中心柱窟（NK2）為中心構成一個組群。每個組群大致以禮拜窟附加禪窟或僧房窟構成，但各有特色。

K18窟是一個龐大的組群。其下方K25窟為面闊三間的殿堂式建築，土坯牆體頂部明顯看出是一個斜面，可以推想原來窟頂似為一面坡。現K25窟明間三壁繪有三層壁畫（多次重繪），內容雖然難於分辨，但表明該窟屬於禮拜窟。如此一來，K25窟實與K18窟構成了塔、殿的組合關係。這與河西武威天梯山北涼時期開鑿的第一八窟（中心柱窟）、一七窟（佛殿，居第一八窟正上方）是一致的。K18窟北側上方和下方為僧房窟（K12、K23窟）；南側為一組上下兩層結構的僧房窟（K15、K20窟）。這種以塔、殿為中心，周圍附僧房的組合形式，可以與中原地區西元四世紀中出現的塔、殿配置的佛寺布局相聯繫。[15]

K31、K30和K32窟為一洞窟組合。三個窟呈「品」字形分布，共用一個縱券頂的前廳（圖29）。K31窟平面縱長方形、覆斗頂窟，窟內繪有壁畫，為該組合中的主要禮拜窟。K30窟規模較小，平面方形、穹窿頂，窟內中央原有塔柱，塔柱左右後三壁和窟內殘存有壁畫。據葛蘭威德爾描述，塔柱正面內凹呈背光形，原曾塑

---

14. 參見斯坦因著，巫新華等譯，《古代和田——中國新疆考古發掘的詳細報告》（*Ancient Khotan Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*）（濟南：山東人民出版社，2009），頁543，圖66，南角外牆巨型雕塑。關於熱瓦克佛寺的年代，斯坦因根據遺址中出土的一百多枚「五銖」錢以及塑像的風格，認為這座寺院在三至七世紀。斯坦因所述應是創建和使用年代的大概範圍。事實上，熱瓦克佛寺使用時間很長，後世重修、補塑的情況較多，在塑像中可以看到具有唐代風格的佛頭，因此，最晚延續到唐代沒有問題。

15. 塔、殿配置的較早實例是後趙時期鄴城佛寺。釋慧皎，〈佛圖澄傳〉，《高僧傳》卷九（北京：中華書局據湯用彤校注本刊印，1992），頁352、354記載：西域高僧佛圖澄（本姓帛，似為龜茲人）以道術勸化後趙石勒、石虎父子，使後趙中州胡晉，「民多奉佛，皆營造寺廟，相競出家。」建武十四年（348）七月，石虎二子「石宣、石韜將圖相殺。宣時到寺，與澄同坐，浮圖一鈴獨鳴……至八月，澄使弟子十人齋於別室，澄時暫入東閤。虎與後杜氏問訊澄。澄曰：『脇下有賊，不出十日。自佛圖以西，此殿以東，當有流血，慎勿東行也。』……後二日，宣果遣人害韜於佛寺中」。

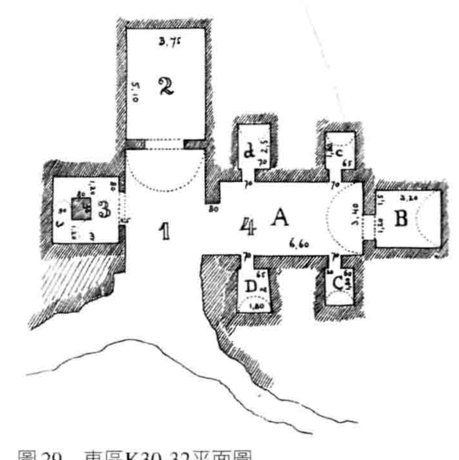


圖29　東區K30-32平面圖

有立佛像。[16] 塔柱的出現，表明該窟屬於塔殿窟。K32窟為平面縱長方形、券頂。正壁開一小室，左右各開二個小禪室，屬於典型的禪窟。窟內行者觀想圖及無量壽淨土壁畫大概是後繪的。[17] 因此，這組洞窟的組合形式為方形窟、塔殿窟和禪窟。

K50、54、55窟為一組合，三個洞窟處在一條水平線上。K50窟有前廊和主室。前廊兩側有牆，上有窟簷遺跡，清理中發現有磚製的屋簷構件。主室平面方形、平頂，頂部中心隆起呈穹窿式。窟門前有臺階，窟內中央設有一個殘高一點二公尺的方柱體，被認為是壇基或基座，[18] 但方柱正面內凹，似龕形。因此，這個方柱並非其上塑像的壇基，而應是方形塔柱，其形制或與該窟內四角所繪佛塔類似，塔身正面開龕，內塑佛像。據此，該窟（K50窟）屬於方形佛殿窟內供奉佛塔的塔殿窟。K50窟南側為禪窟（K54窟）和僧房窟（K55窟）。K54窟與K32窟相同，平面縱長方形、券頂。正壁開一小室，左右各開二個小禪室。壁面均抹青灰，無壁畫。K55窟平面方形，券頂，室內砌炕。

NK2中心柱窟，西側上為禪窟（已坍塌，殘存後壁，後壁有多個圓形小禪室），下為僧房窟。

K27窟（吐編三八窟）為中心柱窟，洞窟形制與K18窟相似，只是直接開鑿於崖體內。洞窟平面縱長方形，中心柱呈方形，正壁原塑坐佛像。窟內圍繞著中心柱的左右後三面均為券頂式甬道，甬道與中心柱等高。洞窟下方為K36-38窟一組僧房；洞窟南側為一較大的僧房窟（K28窟）。

上述各組群的禮拜窟，除了位置顯要外，通常在地面鋪磚或抹白灰，作工講

16. 參見葛蘭威德爾著，趙崇民、巫新華譯，《新疆古佛寺——1905-1907年考察成果》，頁603，圖658a，苦修者洞。該窟窟頂出現較大的裂隙，隨時有崩塌的危險，現用多個柱子加於支撐，窟內淤積大量沙土，未作清理，所以現在還不清楚窟內中心的塔柱是否存在。

17. 宮治昭認為：第一、二〇、四二窟禪觀窟壁畫的製作年代，應在高昌國時代後半期的六世紀中葉至七世紀中葉較妥當。參見宮治昭著，賀小萍譯，《吐峪溝石窟壁畫與禪觀》（上海：上海古籍出版社，2009），頁118。宮治昭的觀點只是一個籠統的說法，具體到第四二窟的年代，應該要早些。是否能夠早到五世紀還需作深入、細緻的研究。

18. 賈應逸認為這個中央土臺「可能是基座的遺跡，地面上也可見立佛的兩隻腳痕跡。」參見前引賈應逸，〈吐峪溝石窟第44窟與敦煌北涼洞窟比較研究〉，頁185。該洞窟我們進行了清理，已看不到佛足的痕跡。

究。這些現象說明：吐峪溝石窟開鑿之時，已經考慮到不同功能洞窟的組合關係，即禮拜、起居和禪修的有機組合，具備了佛教寺院的基本功能。因此，一個組群很可能意味著是一座寺院。

每個組群，除了K30（吐編四〇窟）、K50窟（吐編四四窟）窟內設小型佛塔以外，其他禮拜窟均為大型中心柱窟，表現了石窟寺院主要是以佛塔為中心的空間布局。

入塔觀像，這在佛經中有很多的記載。東晉佛陀跋陀羅譯《觀佛三昧海經》卷九〈觀像品〉云：

> 佛滅度後濁惡世中，諸眾生等欲除罪咎，欲于現世得須陀洹至阿羅漢，欲發三菩提心，欲解十二因緣，當勤修習觀佛三昧……。佛滅度後現前無佛，當觀佛像。觀佛像者……，先入佛塔，以好香泥及諸瓦土塗地令淨，隨其力能燒香散華供養佛像，說已過惡禮佛懺悔。[19]

姚秦三藏鳩摩羅什譯《思惟略要法》中〈觀佛三昧法〉還明確指出觀像以後，應還於靜處，閉目思惟：

> 若念佛者，佛常在也。云何憶念，人之自信無過於眼，當觀好像便如真佛。先從肉髻眉間白毫下至於足。從足復至肉髻。如是相相諦取，還於靜處，閉目思惟，繫心在像，不令他念。若念餘緣攝之令還，心目觀察如意得見，是爲得觀像定。[20]

「還於靜處」當與禪窟有關。《觀佛三昧海經》卷一〇〈念十方佛品〉又云：出定之後，入塔見像，誦持佛經，「……應當供養十方諸佛。云何供養，是人出定，入塔見像，誦持經時，若禮一佛當作是念。」[21] 因此，禮拜窟旁附於禪窟是符合坐禪觀像需要的。

（三）五世紀高昌佛教圖象的構成

西元五世紀是古代高昌佛教蓬勃發展的重要時期。[22] 吐峪溝石窟是這一時期唯一開鑿的石窟寺。早期洞窟主要有新編第三〇、三一、三二、五〇窟（即吐編第四

---

19. 佛陀跋陀羅譯，《觀佛三昧海經》卷九〈觀像品〉，收入《大正藏》，第15冊，頁690。
20. 鳩摩羅什譯，《思惟略要法》中〈觀佛三昧法〉，收入《大正藏》，第15冊，頁299。
21. 佛陀跋陀羅譯，《觀佛三昧海經》卷一〇〈念十方佛品〉，收入《大正藏》，第15冊，頁694。

〇、四一、四二、四四窟），[23] 這次新發現的兩座禮拜窟不僅開鑿年代早，而且壁畫題材均是上述吐峪溝早期洞窟中沒有見到的。因此，結合新發現的洞窟壁畫與其他早期洞窟壁畫，可以從一個側面反映五世紀高昌佛教圖象的構成。

1. K18窟

該窟中心柱正壁塑大型立佛像。根據南甬道成排的比丘供養人和女供養人均單向面朝西（窟口方向）的特徵，它既符合繞塔右旋禮拜供養的宗教儀式，也表明大型立佛是洞窟內禮拜的中心。從塑造大佛的情況看，K18窟可以稱為大像窟。其他壁面繪壁畫，以大型一佛二菩薩立像為主尊。窟內前部可能為千佛。如果考慮K18窟的塑像與各壁面主尊具有組合關係，那麼組合方式可能有兩種：一、將中心柱四壁視為一個整體，即四壁四佛，左右後甬道外壁為三壁三佛的組合。二、整個洞窟塑像與壁畫作為組合關係，即七佛組合。

第一種，四方佛與三世佛。四方佛見於北涼三藏法師曇無讖所譯《金光明經．序品》，該品云：

> 諸經之王，若有聞者，則能思惟，無上微妙，甚深之義，如是經典，常爲四方，四佛世尊，之所護持。東方阿閦，南方寶相，西無量壽，北微妙聲，我今當說，懺悔等法，所生功德，爲無有上，能壞諸苦，盡不善業。[24]

《金光明經．壽量品》曰：

> 於蓮華上有四如來：東方名阿閦，南方名寶相，西方名無量壽，北方名微妙聲。是四如來自然而坐師子座上，放大光明照王舍城。[25]

四方佛也見於東晉佛陀跋陀羅所譯《觀佛三昧海經．本行品》，[26] 該品記：東方阿閦，南方寶相，西方無量壽，北方微妙聲，「放身光明儼然而坐。」該品還特別強調：

---

22. 參見羽溪了諦著，賀昌群譯，〈高昌之佛教〉，氏著，《西域之佛教》（北京：商務印書館，1999），第六章第二節，頁206-209。
23. K27窟（吐編第三八窟）情況比較複雜，開鑿年代稍早，但壁畫有早有晚，早的或為麴氏高昌時代。在此不作討論了。
24. 曇無讖譯，《金光明經．序品》，收入《大正藏》，第16冊，頁335。
25. 曇無讖譯，《金光明經．壽量品》，收入《大正藏》，第16冊，頁335。

四佛世尊從空而下，坐釋迦佛床贊言：善哉善哉，釋迦牟尼，乃能爲於未來之世濁惡眾生，說三世佛白毫光相，令諸眾生得滅罪咎。

這樣，四方佛便與三世佛聯繫在一起了。但中心柱四佛，除了後壁可能為坐佛外，均為立佛，與經文似不相合。最重要的是，四佛並不處在同等的位置上，而是正壁大型立佛塑像地位突出。因此，解釋為四方佛和三世佛組合還存在問題。

第二種，七佛，即過去莊嚴劫末的毗婆尸、尸棄、毗舍三佛，與現在賢劫初的拘留孫、拘那含牟尼、迦葉、釋迦牟尼等四佛，合稱過去七佛。東晉天竺三藏佛陀跋陀羅譯《觀佛三昧海經》卷一〇〈念七佛品〉云：

佛告阿難：若有眾生觀像心成，次當復觀過去七佛像。觀七佛者當勤精進，晝夜六時勤行六法。端坐正受當樂少語……。毘婆尸佛偏袒右肩，出金色臂摩行者頂告言：法子，汝行觀佛三昧，得念佛心，故我來證汝……。釋迦牟尼佛身長丈六，放紫金光住行者前。彌勒世尊身長十六丈。如是諸佛各入普現色身三昧，現其人前，令其行者心得歡喜。以歡喜故，是諸化佛各申右手摩行者頂，見七佛已，見於彌勒……。以是念佛三昧力故，十方諸佛放大光明現其人前，光明無比，三界特尊。[27]

據此，K18窟中心柱正壁立佛塑像可以擬定為釋迦佛，中心柱左右後三壁三佛，應是現在賢劫初的拘留孫、拘那含牟尼、迦葉佛，而甬道外壁三佛應是過去莊嚴劫末的毗婆尸、尸棄、毗舍三佛。此七佛具有作證之功能，是禪觀主要對象之一。[28] 同

---

26. 佛陀跋陀羅譯，《觀佛三昧海經》卷九〈本行品〉，收入《大正藏》，第15冊，頁688、689云：「……當文殊上即變化成四柱寶臺，於其臺內有四世尊：東方阿閦、南方寶相、西方無量壽、北方微妙聲。時四世尊以金蓮華散釋迦佛，未至佛上化為華帳。……寶帳成已，四佛世尊從空而下，坐釋迦佛床贊言：善哉善哉，釋迦牟尼，乃能為於未來之世濁惡眾生，說三世佛白毫光相，令諸眾生得滅罪咎。所以者何？我念昔曾空王佛所出家學道，時四比丘共為同學，習學三世諸佛正法，煩惱覆心，不能堅持佛法，寶藏多不善業當墮惡道。空中聲言：汝四比丘，空王如來雖復涅槃，汝之所犯謂無救者，汝等今當入塔觀佛，與佛在世等無有異。我從空聲入塔觀像眉間白毫相。即作是念。……生生常見十方諸佛，于諸佛所受持甚深念佛三昧。得三昧已，諸佛現前授我記別。東方有國，國名妙喜。彼土有佛，號曰阿閦，即第一比丘是。南方有國，國名日歡喜。佛號寶相，即第二比丘是。西方有國，國名極樂。佛號無量壽，第三比丘是。北方有國，國名蓮華莊嚴。佛號微妙聲，第四比丘是。」
27. 佛陀跋陀羅譯，〈念七佛品〉，《觀佛三昧海經》卷一〇，收入《大正藏》，第15冊，頁693。
28. 鳩摩羅什等譯，《禪秘要法經》卷中亦云：「見釋迦牟尼佛影已，復得見過去六佛影。是時諸佛影，如頗梨鏡，明顯可觀，各伸右手，摩行者頂。諸佛如來，自說名字。第一佛言，我是毘婆尸；第二佛言，我是尸棄；第三佛言，我是毘舍；第四佛言，我是拘樓孫；第五佛言，我是迦那

時，觀想七佛還具有滅罪消障、未來世成佛等諸多果報。[29] 七佛在中亞犍陀羅地區廣為流行，是佛教雕刻作品中常見的題材，七佛一彌勒菩薩一般為立姿。北涼時期也極為流行，在吐魯番、敦煌、酒泉、武威等地出土的北涼小石塔八面鐫刻的就是七佛一彌勒圖象，均為坐姿。[30] 因此，我們認為將K18窟塑像與壁畫組合解釋為七佛可能更合理些。倘若推斷不謬的話，K18窟應是目前所見以七佛為主尊題材塑造的最早洞窟。六世紀的北魏至北周時期，甘肅隴東地區出現並流行七佛窟，如北魏涇州刺史奚康生開鑿的慶陽北石窟寺、涇川南石窟寺；北周大都督李允信開鑿的天水麥積山上七佛閣，均為大型七佛窟，或淵源於此。

南甬道南壁身著鎧甲的龍王神像，或與《觀佛三昧海經》卷七〈觀四威儀品〉中龍王勸請佛陀常住有關。[31]

2. NK2中心柱窟

該窟中心柱前部已塌毀，主尊塑像不清。左右後甬道存有成排的或塑或繪大型立佛像。後甬道後壁中心龕內原塑坐佛像，中心龕與兩側龕之間各繪四身大型的立佛像，合為一坐佛十立佛；後甬道前壁從殘存華蓋看，約有七身。西甬道中心柱一側龕北面有三身立佛，按對稱布局，該壁應為七身；西甬道外壁中心龕北側有四身，南側情況不明，但至少應該有四身，或更多些。東甬道均毀，立佛數量應與西甬道相同。三甬道立佛總數大概在五十餘身。這些大型的立佛像很難用千佛的概念

含牟尼；第六佛言，我是迦葉昆，第七佛言，我是釋迦牟尼佛，是汝和上。汝觀空法，我來為汝作證。六佛世尊，現前證知見。」鳩摩羅什等譯，《禪秘要法經》卷中，收入《大正藏》，第15冊，頁254。

29. 如佛陀跋陀羅譯，《觀佛三昧海經》卷一〇〈念七佛品〉中毘婆尸佛說：「若有眾生聞我名者禮拜我者，除卻五百億劫生死之罪。汝今見我消除諸障，得無量億旋陀羅尼，於未來世當得作佛。」佛陀跋陀羅譯，〈念七佛品〉，《觀佛三昧海經》卷一〇，收入《大正藏》，第15冊，頁693。

30. 參見殷光明，《北涼石塔研究》（新竹：覺風佛教藝術文化基金會，2000）。其中吐魯番出土有宋慶塔和一座小佛塔。小佛塔還有出自曇無讖所譯《大般涅槃經．聖行品》中的「諸行無常」偈。曇無讖譯，《大般涅槃經．聖行品》，收入《大正藏》，第1冊，頁204。另參見張寶璽，《北涼石塔藝術》（上海：上海辭書出版社，2006）。

31. 佛陀跋陀羅譯，〈觀四威儀品〉，《觀佛三昧海經》卷七，收入《大正藏》，第15冊，頁680-681云：「爾時龍王長跪合掌，勸請世尊。唯願如來常住此間。佛若不在，我發惡心無由得成阿耨多羅三藐三菩提，唯願如來留神垂念常在於此。殷懃三請如是不止。……爾時如來即便微笑，口出無量百千光明，一一光中無量化佛，一一化佛萬億菩薩以為侍從。時彼龍王於其池中，出七寶臺奉上如來：唯願天尊受我此臺。爾時世尊告龍王曰：不須此臺。汝今但以羅剎石窟持以施我。……佛告阿難：汝教龍王淨掃石窟。諸天聞已，各脫寶衣競以拂窟。爾時如來還攝身光，卷諸化佛來入佛頂。爾時如來，勅諸比丘皆在窟外。……龍王歡喜發大誓願：願我來世得佛如此。佛受王請經七日已，王遣一人乘八千里象，持諸供具遍一切國供養眾僧，到處皆見釋迦文佛。」

來解釋。宋元嘉初（424）西域三藏畺良耶舍所譯《佛說觀藥王藥上二菩薩經》中有五十三佛，[32] 也是禪觀主要對象之一。經云：

> 繫念三昧即於定中，得見藥上菩薩淨妙色身，即爲行者稱說過去五十三佛名。……時藥上菩薩說是過去五十三佛名已，默然而住。爾時行者即於定中，得見過去七佛世尊毘婆尸佛而讚歎言。[33]

該窟立佛是否與五十三佛有關，還缺少證據。[34] 甘肅酒泉文殊山千佛洞窟內壁畫也有成排的立佛，不過形體較小，非通壁繪成。如前壁上部為千佛九排，千佛下為成排的立佛，窟門兩側各四身，身側附有榜題框，可惜文字已磨滅。立佛下為供養人禮佛行列。[35] 因此，這種大型成排的立佛與千佛是有區別的。

3. K50（吐編四四窟）

該窟方形平頂，頂部中心隆起作穹窿式，窟內中央設一佛塔，佛塔正面內凹，似為龕，但塑像已不存。塔柱側面殘留一點泥皮，原來是否繪有壁畫，已不清楚。窟內左右後三壁上部繪千佛九排，每排二十四至二十六身。千佛中央為一鋪說法圖，南北壁說法圖均為一交腳佛二脇侍菩薩；正壁佛坐姿不太明瞭，但似為交腳佛，[36] 前壁窟門上繪交腳彌勒菩薩二脇侍菩薩說法圖，窟內四角上部各繪一佛塔，窟頂四角各繪一護法天王像。

---

32. 釋慧皎撰，湯用彤校注，〈畺良耶舍傳〉，《高僧傳》（北京：中華書局，1992），卷三記其為：「西域人。性剛直，寡嗜欲，善誦阿毘曇，博涉律部。其餘諸經，多所該綜。雖三藏兼明，而以禪門專業。每一遊觀，或七日不起，常以三昧正受，傳化諸國。以元嘉之初，遠冒沙河，萃於京邑，太祖文皇深加歎異。初止鐘山道林精舍。沙門寶志崇其禪法，沙門僧含請譯《藥王藥上觀》及《無量壽觀》，含即筆受。以此二經是轉障之秘術，淨土之洪因，故沈吟嗟味，流通宋國」，頁128。
33. 畺良耶舍譯，《佛說觀藥王藥上二菩薩經》，收入《大正藏》，第20冊，頁633、644。
34. 北魏石窟中有五十三佛題材，不過都是以千佛的形象出現，如龍門古陽洞西壁W31龕，黃元德造像彌勒龕，中間為彌勒菩薩龕，龕上和左右刻五十三佛，發願文：「大代永平四年二月十日清信士五品使□黃元德弟王奴等敬造彌勒像一區並五十三佛。」參見劉景龍、楊超傑，《龍門石窟內容總錄》（北京：中國大百科全書出版社，1998），第9卷，圖244、頁5發願文字著錄。山西高平羊頭山石窟北魏晚期開鑿的第八窟內西壁鐫刻有「五十三佛主李欣、妻張福女」的題記，旁為千佛。據筆者調查記錄。
35. 參見甘肅省文物考古研究所編，《河西石窟》，圖127，正壁千佛均有榜題，其中上起第七排四身相連的千佛尚存「滿月佛」、「月光佛」、「無量力佛」、「大力王佛」，此千佛題名並不見於現存《佛名經》中。如無量力佛在《佛說佛名經》中為十方佛之西方佛。大力王佛則未見記載。因此，千佛所據佛經或另有所本。

這樣，該窟壁畫的主尊圖象構成是：三交腳佛和一交腳彌勒菩薩。但此圖象很難解釋為三世佛與彌勒的組合。

交腳佛是龜茲石窟中常見的形象。在龜茲壁畫中，交腳佛是作為本生和因緣故事畫中釋迦的形象出現，與吐峪溝作為主尊形象並不相同。高昌以東的河西走廊及中原地區，五世紀也流行交腳佛。雖然，早期的交腳佛是否為彌勒佛，還不能完全肯定，但陝西省碑林博物館收藏的北魏皇興五年（471）交腳彌勒佛，座上發願文中造什麼像的部分正好風化剝蝕，但後面文字中有「諸知識神期妙境，共睹……（龍）華初曜，願在先會」之語，學術界一般都認定為彌勒佛。到六世紀初，北魏造像中已有明確題名為彌勒的交腳佛。如陝西省碑林博物館收藏的北魏劉保生造像為交腳佛並二菩薩，發願文中明確說：「敬造石彌勒像一區。」[37] 在石窟中，交腳佛的實例較多，如河西走廊張掖金塔寺東窟中層均為並列三龕式，其中東西兩面中龕主尊均為施說法印的交腳佛；北壁為三坐佛；南面（正壁）為元代重塑。金塔寺西窟中層後壁主尊為交腳佛。李玉珉認為：此交腳佛應為未來佛彌勒，其中東窟是三世佛組合，開鑿年代約在五世紀五〇至六〇年代，西窟開鑿於五世紀七〇年代或稍晚。[38] 敦煌莫高窟第二六八窟正壁和第二五四窟中心柱正壁主尊為交腳佛，是彌勒還是釋迦佛，學術界還有不同意見。[39] 特別值得關注的是：雲岡第九、一〇窟雙窟中交腳彌勒菩薩和交腳佛成對地出現，如第九窟前廊東壁第二層屋形龕內主尊為交腳彌勒菩薩，與此相對的西壁第二層屋形龕內主尊為交腳佛。第一〇窟前廊東西壁第二層龕分別為交腳佛和交腳彌勒菩薩像，位置與第九窟正好相反。[40] 這一現象或可表明：交腳佛即為彌勒下生成佛像，與交腳彌勒菩薩組成上下生的關係。[41] 由此可見，五世紀在河西和中原地區交腳佛題材是比較流行的。K50（吐編四四窟）

36. 南北壁說法圖，見前引中國壁畫全集編輯委員會編，《中國新疆壁畫全集．6　吐峪溝．柏孜克里克》，圖18、20。賀世哲認為是東、南、北壁「佛皆交腳坐於菩提樹下」。參見賀世哲，《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》（蘭州：甘肅教育出版社，2006），頁16。

37. 參見西安碑林博物館編，《西安碑林佛教造像藝術》（西安：陝西師範大學出版社，2010），頁46、47圖版，皇興五年（471）造像；頁51圖版，劉保生夫婦造彌勒像；頁49圖版為北魏景明三年（502）劉保生造無量壽佛造像，佛像形象與劉保生夫婦造彌勒像一致，因此，二件造像的功德主劉保生應為同一人，雕造年代應該相當。

38. 參見李玉珉，〈金塔寺石窟考〉，《故宮學術季刊》22.2（2004）：33-66。

39. 敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．1》（北京：文物出版社，1982），圖6，第二六八窟西壁佛、圖28，第二五四窟中心柱正壁。

40. 水野清一、長廣敏雄，《雲岡石窟——西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調查報告》（京都：京都大學人文科學研究所，1951），第6卷，圖6，第九窟前室東壁線圖；圖7，第九窟前室西壁線圖；同書第7卷（1952），圖5，第一〇窟前室東西壁線圖，圖6，第一〇窟前室東西壁線圖。

的開鑿年代與上述諸例大致相當，而且窟內壁畫明顯受到來自河西石窟的影響。據此，K50（吐編四四窟）三壁說法圖中交腳佛大概可以確定為彌勒佛，即彌勒下生成佛的形象。三壁三彌勒佛的組合，應當表現的是彌勒下生成佛，於華林園龍華樹下三會說法，普度眾生的形象。[42] 該窟前壁窟門上繪交腳彌勒菩薩說法圖，表現的是彌勒上生兜率天宮敷釋眾疑的形象。因此，就壁畫題材而言，該窟集彌勒上下生於一窟中，是典型的彌勒窟。

4. K31（吐編四一窟）

K31（吐編四一窟）平面縱長方形，覆斗頂，窟內三壁繪千佛圖象，千佛中央各繪一佛二菩薩說法圖，組成三世佛與千佛構成的圖象。洞窟窟頂四披繪成排的立佛像。

5. K30（吐編四〇窟）

K30（吐編四〇窟）窟內中央原有塔柱，塔柱左右後三壁和窟內殘存有壁畫，據葛蘭威德爾描述，塔柱正面內凹呈背光形，原曾塑有立佛像，左右後三面繪一身立佛像。窟內兩側壁下部有一些奇怪的畫面，後壁也保存有壁畫，畫面大多被毀壞。[43] 由於缺少圖片資料，我們很難判斷葛蘭威德爾所述的奇怪壁畫究竟是什麼內容，不過葛蘭威德爾認為大概是菩薩捨身一類的題材，如他推測畫面上殘存的大象四足，是須達拏本生。現第四〇窟壁面上部已無壁畫，下部殘留壁畫也很少，可見薩埵太子捨身飼虎部分畫面圖象。[44]

K30（吐編四〇窟）的圖象構成與K18窟有些相似，如中心柱正面塑立佛，餘

---

41. 第九、一〇窟窟內主尊造像：第一〇窟造像殘損嚴重，從殘跡看，為交腳彌勒菩薩，左側為半跏菩薩，右側為倚坐菩薩，後代重妝。第九窟正壁為風化嚴重的倚坐佛，兩側二立菩薩脇侍。一般認為：兩窟主尊為釋迦和彌勒菩薩。李靜傑認為是彌勒佛和彌勒菩薩。參見李靜傑，〈關於雲岡第九第十窟的圖像構成〉，《藝術史研究》10（2008）：327-359。筆者贊同這樣的觀點，從雙窟具有組合關係看，應是代表彌勒上下生的組合形式。

42. 如鳩摩羅什譯，《佛說彌勒下生成佛經》，收入《大正藏》，第14冊，頁425云：「爾時彌勒佛于華林園。其園縱廣一百由旬，大眾滿中。初會說法，九十六億人得阿羅漢；第二大會說法。九十四億人得阿羅漢；第三大會說法，九十二億人得阿羅漢。彌勒佛既轉法輪度天人已，將諸弟子入城乞食，無量淨居天眾恭敬。」

43. 參見葛蘭威德爾著，趙崇民、巫新華譯，《新疆古佛寺——1905-1907年考察成果》，頁603。

44. 參見中國壁畫全集編輯委員會編，《中國新疆壁畫全集．6　吐峪溝、柏孜克里克》，圖1，捨身飼虎圖。薩埵太子捨身飼虎見於元魏涼州沙門慧覺等譯，〈摩訶薩埵以身施虎品〉，《賢愚經》卷一，收入《大正藏》，第4冊，頁352；北涼曇無讖譯，〈捨身品〉，《金光明經》卷四，收入《大正藏》，第16冊，頁353-356。

三面各繪一立佛，組成中心柱四壁四佛，但是否是北涼曇無讖所譯《金光明經．序品》和東晉佛陀跋陀羅所譯《觀佛三昧海經．本行品》提到的四方佛：「東方阿閦，南方寶相，西無量壽，北微妙聲」，還很難說。

根據上述，五世紀高昌佛教圖象主要構成如下：

（1）單鋪組合為一佛二菩薩立像，或一坐佛二菩薩立像說法圖。

（2）七佛、三世佛與千佛組合。

（3）彌勒上下生、千佛與四天王組合。

（4）四方佛？

（5）出自《賢愚經》和《雜寶藏經》的本生因緣故事。

上述題材，除了本生、因緣故事外，均是禪觀的對象，與《觀佛三昧海經》有著密切關係。《觀佛三昧海經》雖然沒有提到觀彌勒像和千佛，但觀相的功效卻能「除六十劫生死之罪，未來生處必見彌勒，賢劫千佛威光所護。……若坐不見，當入塔觀。入塔觀時，亦當作此諸光明想，至心合掌，胡跪諦觀。一日至三日心不錯亂。命終之後生兜率天，面見彌勒菩薩色身端嚴，應感化導。」[45]「當來生處值遇彌勒，乃至樓至佛。於千佛所聞法受化。」[46] 當然，彌勒信仰的流行，還應與北涼統治者的宣導、[47] 安陽侯沮渠京聲在高昌翻譯的《觀彌勒菩薩上生兜率天經》[48] 以及鳩摩羅什在長安翻譯的《彌勒下生成佛經》有關。[49]

四、結語

古代高昌是連接西域諸國和河西走廊的交通要道，同時也是佛教石窟藝術由西

45. 佛陀跋陀羅譯，〈觀相品〉，《觀佛三昧海經》卷二，收入《大正藏》，第15冊，頁656。

46. 佛陀跋陀羅譯，〈觀相品〉，《觀佛三昧海經》卷二，收入《大正藏》，第15冊，頁658。按劉宋畺良耶舍譯《三劫三千佛緣起》云：「其中千人者。拘留孫佛為首下至樓至佛，於賢劫中次第成佛。」可知，樓至佛為賢劫千佛中最後一尊。畺良耶舍譯，《三劫三千佛緣起》，收入《大正藏》，第14冊，頁364。

47. 如中書郎中夏侯粲作，〈且渠安周造寺功德碑〉記載：「以隆法施之弘彌勒菩薩」、「雖曰法王，亦賴輔仁。於鑠彌勒，妙識淵鏡」、「藹藹龍華，寢巾俟聘。名以表實，像亦載形」、「望標理翰，普式兜率，經始法館，興國民願。」表現了彌勒（上下生）信仰為北涼王沮渠安周所推崇。參見賈應逸，〈且渠安周造寺功德碑與北涼高昌佛教〉，氏著，《新疆佛教壁畫的歷史學研究》（北京：中國人民大學出版社，2010），頁334-343。

48. 釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》卷二，頁61記載：「前二觀〔《觀彌勒菩薩上生兜率天經》、《觀世音觀經》〕先在高昌郡久已譯出，於彼齎來京都。」按沮渠京聲常隨曇摩讖譯經，在北魏滅北涼後，南奔于宋。故此二經之翻譯，應在西元四三九年前。

49. 釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》卷二，頁50。

向東傳播的關鍵節點。新資料的發現表明：吐峪溝早期洞窟在洞窟形制、繪畫手法上等方面，與龜茲石窟、甘肅早期石窟有著密切關係。更為重要的是，在塑畫題材方面有來自西域佛教中心之一于闐的影響，這是以前所沒有認識到的。

在洞窟形制方面：新發現的K18窟中心柱正壁塑有大型立佛像，左右後為低於中心柱的券頂式甬道，前室短而寬敞，頂部形制不清。這種形制與龜茲克孜爾石窟中的大像窟較為相似，是高昌地區首次發現的大像窟實例。塑造大像、開鑿大像窟是龜茲佛教的傳統，[50] 在克孜爾石窟，四至五世紀就已流行，如第四七窟。K18大像窟的發現，顯示龜茲開鑿大像窟的理念，經高昌、河西走廊（如張掖馬蹄寺第一窟、[51] 武威天梯山第一五、一六窟[52]）影響到大同雲岡石窟大像窟（曇曜五窟、第九、一〇、五窟[53]）的開鑿。

正如前述，K18、NK2窟圍繞著中心柱的左右後三面是低矮的券頂式甬道，與龜茲石窟的中心柱和大像窟相似。[54] 吐峪溝稍晚的洞窟，如K27窟（吐編三八窟）、溝西吐編第二、一二窟的甬道均與中心柱等高。河西走廊的酒泉文殊山石窟中心柱窟、張掖馬蹄寺第一窟基本相同，[55] 反映了在中心柱窟甬道的演變脈絡中，吐峪溝石窟是關鍵的一環。

K50（吐編四四窟）和K30（吐編四〇窟）為方形窟，窟頂平頂，中央隆起作穹窿式，中心為蓮花，圓形的弧面用放射性的條幅分割，內繪立佛，這也是龜茲石窟方形窟常見的形制。高昌以東，方形禮拜窟中僅寧夏固原須彌山北魏晚期洞窟中有此類形制，如第一七、一九窟，[56] 其來源可以與吐峪溝石窟聯繫起來。

K31（吐編四一窟）覆斗頂的形制不見於龜茲石窟，但這是河西走廊及其以東

---

50. 參見宿白，〈新疆拜城克孜爾石窟部分洞窟的分期與年代〉，氏著，《中國石窟寺研究》，頁37-38。
51. 馬蹄寺第一窟和第二窟是兩座比鄰的中心柱窟。第一窟有人字披的前室，中心柱正壁雕大型立佛像，中心柱其他三壁不開龕，繪有壁畫。造像經後代重妝。洞窟形制與K18窟幾乎一樣。
52. 天梯山第一五、一六窟殘毀嚴重，從形制看，應為方形窟，僅後壁有大佛殘跡。從塑造大像的角度看，應屬於大像窟。參見敦煌研究院、甘肅省博物館編，《武威天梯山石窟》（北京：文物出版社，2000），圖48，第一五窟平面及立面圖；圖49，第一六窟平面及立面圖。
53. 雲岡第九、一〇、五窟主室正壁均雕大型佛像，圍繞著佛像有隧道式的禮拜道，與龜茲石窟大像窟的甬道類似。
54. 參見新疆維吾爾自治區文物管理委員會、拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所、北京大學考古系編，《中國石窟．克孜爾石窟．1》（北京：文物出版社，1989），頁251，第三八窟實測圖、頁252，第四八窟實測圖。
55. 參見甘肅省文物考古研究所編，《河西石窟》，頁11，圖11，文殊山千佛洞平剖面圖；頁12，圖12，文殊山萬佛洞平剖面。馬蹄寺第一窟據筆者調查資料。
56. 參見寧夏回族自治區文物管理委員會、北京大學考古系編，《須彌山石窟內容總錄》（北京：文物出版社，1997），圖15，第一七窟；圖18，第一九窟。

常見的洞窟形制，如武威天梯山北涼時期開鑿的第一、四、一八窟。[57] 張掖金塔寺五世紀中開鑿的東、西窟均為覆斗頂。[58] 據筆者考察，金塔寺東窟覆斗頂的西披上還繪有成排的立佛像，與K31（吐編四一窟）相同。這些特點表明了吐峪溝石窟受到來自甘肅早期石窟的影響。

K32（吐編四二窟）、K54和溝西第一窟（吐編號）均為禪窟，正壁開一禪室，左右壁各開二個小禪室的形制，這種形制不見於龜茲石窟，但在庫車蘇巴什佛寺遺址中有一處類似的遺址。河西走廊的西部，如敦煌莫高窟第二六八窟、[59] 酒泉文殊山都有相同的禪窟。[60] 酒泉以東則不見此類禪窟。

在塑畫題材方面：新發現的中心柱窟壁畫題材如K18窟左右甬道兩壁均為大型的一佛二菩薩立像、七佛組合、龍王題材、甬道後壁一排八身菩薩像；NK2中心柱窟通壁繪有成排的大型立佛，以及後甬道西端二身形象奇特的護法神像，均是吐峪溝石窟以前所未見的。其他早期洞窟有三世佛、一佛二菩薩說法圖、彌勒上下生和千佛等，表現了五世紀左右大乘佛教在高昌地區的流行，但與龜茲盛行小乘佛教題材明顯不同，其來源應與于闐和河西石窟有關。

七佛、一佛二菩薩和千佛題材均是甘肅早期石窟流行的題材，如敦煌、酒泉、吐魯番出土的北涼石塔均以七佛作為主尊題材；又如炳靈寺一六九窟西秦建弘元年（420）塑造的無量壽龕三尊像，以及西秦壁畫中一佛二菩薩像塑像，是目前已知最早的三尊像實例。特別是第一六九窟前壁千佛群像中繪一佛二菩薩說法圖，與K50、K41窟相同。大型的立式一佛二菩薩像見於第一六九窟上部所塑三尊像。[61] 由此可以看出，吐峪溝早期石窟與甘肅早期石窟有著密切的關係。

不過，一佛二菩薩的組合，在流行大乘佛教的于闐也應是常見的組合形式。如《法顯傳》所記，西元四〇一年，法顯到達于闐國，記該國「僧眾乃數萬人，多大乘學。」為了觀看由王室和寺院組織的行像活動，法顯又多逗留一段時光，他記載：

57. 參見敦煌研究院、甘肅省博物館編，《武威天梯山石窟》，圖32，第一窟平面及中心柱四面立面圖；圖37，第一窟平面及中心柱四面立面圖。

58. 參見甘肅省文物考古研究所編，《河西石窟》，頁4，圖3，金塔寺東窟平剖面。

59. 參見敦煌研究院編，《莫高窟第266-275窟考古報告》（北京：文物出版社，2011），第2冊，圖版15，第二六八窟平面圖；同書第1冊，頁95。該書編者認為：第二六八窟「其底層僅在泥面上塗白粉，未見繪畫，為窟內最早的遺跡。底層壁面之上覆蓋約一公分厚的泥層，於其上繪第一層（下層）壁畫」。

60. 禪窟位於文殊山後山區，主室長方形，縱券頂。窟內正壁和左右壁各開二個小禪室。

61. 參見甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編，《中國石窟．炳靈寺石窟》（北京：文物出版社，1989），圖20，西秦建弘元年（420）龕；圖15，東壁千佛及一佛二菩薩說法圖；圖41，南壁上部，現存一立佛和左側立菩薩塑像，右側殘存菩薩部分背光。

「作四輪像車，高三丈餘，狀如行殿，七寶莊嚴，懸繒幡蓋，像立車中，二菩薩（脇）侍。」[62] 由此可知，用於行像者為一佛二菩薩像。

正如前述，NK2窟甬道內成排的大型立佛，不見於河西走廊及以東地區，而與和田洛浦縣熱瓦克佛寺回廊內外壁所塑成排大型立佛像一致；K18窟南壁佛與左側菩薩間繪有一身形體很小的佛像，也見於熱瓦克佛寺回廊塑像中，[63] 由此可以明顯看到來自于闐的影響。

又K50窟（吐編第四四窟）本生故事畫所依據的《賢愚經》即來自于闐，南朝梁僧祐新撰《賢愚經記》述其淵源：

> 河西沙門釋曇學、威德等，凡有八僧，結志游方，遠尋經典。於于闐大寺遇般遮于瑟之會。般遮于瑟者，漢言五年一切大眾集也。三藏諸學，各弘法寶，說經講律，依業而教。學等八僧，隨緣分聽，於是競習胡音，析以漢義。精思通譯，各書所聞，還至高昌，乃集爲一部。既而踰越流沙，齎到涼州。于時沙門釋慧朗，河西宗匠，道業淵博，總持方等。以爲此經所記，源在譬喻。譬喻所明，兼載善惡。善惡相翻，則賢愚之分也。前代傳經，已多譬喻。故因事改名，號曰賢愚焉。元嘉二十二年，歲在乙酉，始集此經。[64]

雖然，和田地區目前沒有實物，但有可能這些故事畫的粉本來自于闐。

K18窟的龍王像頭戴火焰寶珠冠，身著鎧甲。龍王頭上有四條龍。龍王題材的來源應與龜茲石窟有關。如庫木吐拉石窟第四二窟（現編號第五八窟）被稱為龍王洞窟，右側門壁上繪有身著鎧甲，頭頂有蛇形龍頭。[65] 不過K18窟已由龜茲式的蛇形龍演變為漢式龍。此類龍王題材，高昌以東已不見。又火焰寶珠冠為六棱柱體，上有三火焰體，此頭冠也見於K18南甬道北壁左側菩薩像冠上。這種樣式的火焰寶珠是龜茲石窟中常見的樣式，不過沒有用在頭冠上。

在繪畫方面：吐峪溝的人物（包括佛、菩薩、供養人等）繪畫色彩主要為赭、藍、綠、白色。佛和菩薩像均採用龜茲地區流行的暈染法，即肌體裸露部分採用由深到淺的著色方式，使肌體產生凹凸效果的立體感。這種暈染的方式一直影響到河

---

62. 釋法顯撰，章巽校注，《法顯傳校注》（上海：上海古籍出版社，1985），頁13-14。
63. 參見斯坦因著，巫新華等譯，《古代和田——中國新疆考古發掘的詳細報告》，頁545，圖68，東南牆外側雕塑。從圖片看：大佛之間均有形體很小的佛像。
64. 參見釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》卷九，頁351。
65. 參見葛蘭威德爾著，趙崇民、巫新華譯，《新疆古佛寺——1905-1907年考察成果》，頁56，圖61。

西走廊及其以東的甘肅永靖炳靈寺石窟，顯然吐峪溝石窟是這種繪畫方式向東傳播的重要一環。

從歷史背景看，自前涼建興十五年（327）張駿設高昌郡，歷經後涼、西涼和北涼，[66] 高昌歸屬於河西諸王朝。四三九年，北涼被北魏所滅。沮渠無諱西據高昌。四四三年，在高昌建都。四六〇年，柔然滅北涼，立闞伯周為高昌王，建立高昌國，迭經闞、張、馬氏統治。四九九年，高昌舊人殺馬儒，立麴嘉為王，開始了麴氏高昌時代。[67]

高昌之設郡和北涼西遷，保留有傳統漢文化的河西民眾大量遷入高昌地區，使中原文化對高昌及其以西地區的影響產生了巨大作用。諸如K18窟一佛二菩薩壁畫中留存的漢式榜題，窟內南壁有身著漢裝的女供養人；K50窟本生因緣壁畫的漢文榜題；溝西僧房窟前室壁畫保存的漢文榜題，都說明開鑿石窟者為漢人，或者受漢文化影響很深的其他民族。吐峪溝石窟曾經出土過東晉元康六年（296）《諸佛要集經》等早期佛經，[68] 特別重要的是北涼殘餘政權涼王沮渠安周供養經的出土，至少可以表明吐峪溝石窟與北涼政權有著密切的關係。[69] 這次出土的早期佛經殘片，主要有鳩摩羅什所譯的《法華經》、《思益梵天所問經》，文字屬於字體古拙的隸書，說明五世紀初，鳩摩羅什在長安譯出諸經不久，就傳到了高昌，這充分反映了高昌與中原佛教的密切關係。

吐峪溝石窟帶有于闐、河西、龜茲石窟色彩的現象，說明高昌是西域與中原佛教文化和藝術的交匯之地，在絲綢之路早期石窟寺藝術傳播途徑中，占有相當重要的地位。

---

66. 魏收，〈高昌傳〉記載：「晉以其地為高昌郡，張軌、呂光、沮渠蒙遜據河西，皆置太守以統之。」見魏收，〈高昌傳〉，《魏書》（北京：中華書局，1974），卷一〇一，頁2243。
67. 參閱王素，《高昌史稿．統治編》（北京：文物出版社，1998）。
68. 參見池田溫，《中國古代寫本識語集錄》（東京：東京大學東洋文化研究所，1990），圖1。
69. 參見賈應逸，〈鳩摩羅什譯經和北涼時期的高昌佛教〉一文中「高昌出土的北涼佛經」，氏著，《新疆佛教壁畫的歷史學研究》，頁318-321。

參考書目

【傳統文獻】

吉迦夜、曇曜譯，《雜寶藏經》，收入《大正藏》，第4冊。
佛陀跋陀羅譯，《觀佛三昧海經》，收入《大正藏》，第15冊。
畺良耶舍譯，《三劫三千佛緣起》，收入《大正藏》，第14冊。
鳩摩羅什等譯，《禪秘要法經》，收入《大正藏》，第15冊。
鳩摩羅什譯，《思惟略要法》，收入《大正藏》，第15冊。
——，《佛說彌勒下生成佛經》，收入《大正藏》，第14冊。
慧覺等譯，《賢愚經》，收入《大正藏》，第4冊。
——，《佛說觀藥王藥上二菩薩經》，收入《大正藏》，第20冊。
曇無讖譯，《金光明經》，收入《大正藏》，第16冊。
——，《大般涅槃經》，收入《大正藏》，第1冊。
魏收，《魏書》，北京：中華書局，1974。
釋法顯撰，章巽校注，《法顯傳校注》，上海：上海古籍出版社，1985。
釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，北京：中華書局，1995。
釋慧皎，湯用彤校注，《高僧傳》，北京：中華書局，1992。

【近人論著】

（一）中文專著

中國社會科學院考古研究所邊疆民族考古研究室、吐魯番學研究院、龜茲研究院
　2012a 〈新疆鄯善縣吐峪溝東區北側石窟發掘簡報〉，《考古》第1期，頁7-16。
　2012b 〈新疆鄯善縣吐峪溝西區北側石窟發掘簡報〉，《考古》第1期，頁17-22。
中國壁畫全集編輯委員會編
　2006 《中國新疆壁畫全集．6　吐峪溝．柏孜克里克》，瀋陽：遼寧美術出版社、烏魯木齊：新疆美術出版社。
王素
　1998 《高昌史稿．統治編》，北京：文物出版社。
甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編
　1989 《中國石窟．炳靈寺石窟》，北京：文物出版社。
甘肅省文物考古研究所編
　1987 《河西石窟》，北京：文物出版社。
羽溪了諦著，賀昌群譯
　1999 《西域之佛教》，北京：商務印書館。
西安碑林博物館編
　2010 《西安碑林佛教造像藝術》，西安：陝西師範大學出版社。
李玉珉
　2004 〈金塔寺石窟考〉，《故宮學術季刊》22.2：33-66。
李靜傑
　2008 〈關於雲岡第九第十窟的圖像構成〉，《藝術史研究》10：327-359。
柳洪亮
　1995 〈由吐峪溝第44窟佐證莫高窟早期三窟的年代〉，收入敦煌研究院編，《1990年敦煌學國際研討

會文集・石窟考古編》，瀋陽：遼寧美術出版社，頁56-62。

2006a 〈吐峪溝千佛洞44窟因緣故事畫小考——兼論44窟的年代〉，收入田衛疆、趙文泉編，《鄯善歷史文化論集》，烏魯木齊：新疆人民出版社，頁300-308。

2006b 〈高昌石窟概述〉，收入中國壁畫全集編輯委員會編，《中國新疆壁畫全集・6 吐峪溝・柏孜克里克》，瀋陽：遼寧美術出版社、烏魯木齊：新疆美術出版社，頁1-22。

宮治昭著，賀小萍譯

2009 《吐峪溝石窟壁畫與禪觀》，上海：上海古籍出版社。

殷光明

2000 《北涼石塔研究》，新竹：覺風佛教藝術文化基金會。

宿白

1996a 《中國石窟寺研究》，北京：文物出版社。

1996b 〈莫高窟現存早期洞窟年代問題〉，氏著，《中國石窟寺研究》，頁270-278。

1996c 〈新疆拜城克孜爾石窟部分洞窟的分期與年代〉，氏著，《中國石窟寺研究》，頁21-38。

張寶璽

2006 《北涼石塔藝術》，上海：上海辭書出版社。

斯坦因著，中國社會科學院考古研究所主持翻譯

2004 《西域考古圖記》，南寧：廣西師範大學出版社。

斯坦因著，巫新華等譯

2004 《亞洲腹地考古圖記》，南寧：廣西師範大學出版社。

2009 《古代和田——中國新疆考古發掘的詳細報告》，濟南：山東人民出版社。

敦煌文物研究所編

1982 《中國石窟・敦煌莫高窟・1》，北京：文物出版社。

敦煌研究院、甘肅省博物館編

2000 《武威天梯山石窟》，北京：文物出版社。

敦煌研究院編

2011 《莫高窟第266-275窟考古報告》，北京：文物出版社，第1、2分冊。

賀世哲

2006 《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》，蘭州：甘肅教育出版社。

雲岡石窟文物保管所編

1994 《中國石窟・雲岡石窟・2》，北京：文物出版社。

新疆維吾爾自治區文物管理委員會、拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所、北京大學考古系編

1989 《中國石窟・克孜爾石窟・1》，北京：文物出版社。

葛蘭威德爾（Albert Grünwedel）著，趙崇民、巫新華譯

2007 《新疆古佛寺——1905-1907年考察成果》（*Altbuddnistische Kultstaetten in Chiinesis Turkistun uber Archaologische Arbeiten von 1906 his 1907, bei Kuca, Qarasahr und in der Oase Turfan von Albert Grünwedel*），北京：中國人民大學出版社。

賈應逸

1985 〈吐峪溝石窟探微〉，收入新疆藝術編輯部編，《絲綢之路造型藝術》，烏魯木齊：新疆人民出版社，頁274-289。

1990 〈吐峪溝石窟第44窟與敦煌北涼洞窟比較研究〉，收入敦煌研究院編，《敦煌石窟研究國際討論會文集・石窟考古編》，瀋陽：遼寧美術出版社，頁184-197。

2010a 《新疆佛教壁畫的歷史學研究》，北京：中國人民大學出版社。

2010b 〈且渠安周造寺功德碑與北涼高昌佛教〉，氏著，《新疆佛教壁畫的歷史學研究》，頁334-343。

2010c 〈鳩摩羅什譯經和北涼時期的高昌佛教〉，氏著，《新疆佛教壁畫的歷史學研究》，頁318-321。

寧夏回族自治區文物管理委員會、北京大學考古系編

1997 《須彌山石窟內容總錄》，北京：文物出版社。

劉景龍、楊超傑

1998 《龍門石窟內容總錄》，北京：中國大百科全書出版社。

樊錦詩、馬世長、關友惠

1982 〈敦煌莫高窟北朝洞窟的分期〉，收入敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．1》，北京：文物出版社，頁185-197。

（二）日文專著

水野清一、長廣敏雄

1951-1955 《雲岡石窟——西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調查報告》，京都：京都大學人文科學研究所。

池田溫

1990 《中國古代寫本識語集錄》，東京：東京大學東洋文化研究所。

（三）西文專著

Klementz, Demetrius

1899 *Turfan und seine Altertumer in Nachrichten uber die von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg in Jahre 1898 ausgerustete Expedition nach Trufan*, St. Petersburg: Tip. Imperatorskoij Akademij Nauk.

由墓闕到浮圖——四川綿陽平楊府君闕研究

林聖智
中央研究院歷史語言研究所

一、前言

本文嘗試經由觀察一組石闕的長期歷史變遷，來思考東漢至南朝之間墓葬文化的轉變，以及墓葬與佛教文化之間的關係。在綿陽平楊府君闕中，體現了漢晉變革的兩個面向，分別是漢末至魏晉時期墓葬文化的變遷，以及佛教文化與藝術傳入中國。平楊府君闕原為東漢墓闕，但是在南朝重新在闕身雕刻佛龕。平楊府君闕中所見南朝人重新利用漢代墓闕的現象頗為特殊。藉由平楊府君闕可以探討以下問題：第一、四川漢闕畫像的特徵；第二、南朝四川地區的造像活動；第三、立足於以上的基礎來考察佛龕的位置與漢闕畫像布局之間的異同，並思考私人的墓闕如何被轉化為公共性的佛教紀念碑。

平楊府君闕為保存於地面上的南朝造像遺跡，彌足珍貴。宋代金石著錄可見到關於平楊府君闕的記載。現代田野調查研究的開端始於一九一四年法人色伽蘭（Victor Segalen, 1878-1919）等人的調查，一九二三年出版的圖錄中刊載了十五張圖版。色伽蘭特別注意闕上的佛像龕，發現梁大通三年（529）的題記，指出此為當時所知四川地區最早佛像。[1] 一九四一年營造學社梁思成、劉敦楨曾進行建築史方面的考察。梁思成在其著作中，描繪了與平楊府君闕形制相近的四川雅安高頤闕的線描圖。[2] 一九九一年孫華對於石闕的形制與漢畫進行調查。隔年出版的《四

1. Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue, *Mission Archéologique en Chine (1914 et 1917)* (Paris: Paul Geuthner, 1923), pl. XXXIII-XLII; pl. CVII-CXI; 色伽蘭著，馮承鈞譯，《中國西部考古記》（北京：中華書局，1955），頁9-10、60-61。
2. Liang Ssu-ch'eng, *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of Its Types,* ed. Wilma Fairbank (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1984), p. 28. 中譯見梁思成英文原著，費慰梅編，梁從誡譯，《圖像中國建築史》（天津：百花文藝出版社，2001），頁131。

川漢代石闕》中，蒐羅了二十件四川地區的漢代石闕。二〇〇〇年孫華並對於雙闕上的佛道龕像進行報告與分析，這也是至今最為詳細的研究。[3] 隨著材料的發表，也重新引起佛教美術史學者對於平楊府君闕的注意。[4]

此外，平楊府君闕所在處綿陽的地理位置，也值得加以注意。綿陽市位在四川盆地西北部，自漢代以來即為關中入蜀地的重要交通樞紐。綿陽市以及與其相鄰的梓潼縣保留了南朝至初唐佛道造像的重要遺址。就四川地區佛道造像分布的狀況來看，此地區造像的年代相對較早。例如綿陽西山觀有隋代道教龕像、碧水寺有初唐摩崖造像。梓潼臥龍山千佛崖刻有貞觀八年（634）題記的阿彌陀佛五十菩薩像，尤其受到學界的矚目。隨著報告書的陸續出版，可以預見綿陽地區的佛道造像將成為四川地區造像研究的新焦點。[5] 在這種新的研究條件下重新省視平楊府君闕的相關問題，具有前瞻性的意義。

二、平楊府君闕的現狀與漢代畫像

平楊府君闕位於四川省綿陽市北方四公里仙人橋的西側，坐西朝東，偏北三十度（圖 1、2）。一九一四年色伽蘭調查之際，闕身第四層的石材以下全為泥土所掩

3. 孫華、鞏發明，〈平陽府君闕考〉，《文物》1991年第10期，頁61-69、73；重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》（北京：文物出版社，1992）；孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》（北京：文物出版社，2000），頁89-137。另外相關的調查有八木宣諦，〈南朝造像記の研究——資料と概要——〉，《印度學佛教學研究》44.2（1996）：557-561；入倉德裕、土橋理子，〈2004年度調査遺跡〉，《シルクロード學研究：四川省における南方シルクロード（南傳佛教の道）の研究》24（2005）：23-43。
4. 岡田健，〈南北朝後期佛教美術の諸相〉，收入曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集．東洋編．3　三國．南北朝》（東京：小學館，2000），頁299-321；八木春生，〈中國成都地方の佛教造像について——五二〇～五四〇年代の作例を中心として〉，《佛教藝術》260（2002）：33-60，後收入氏著，《中國佛教美術と漢民族化：北魏時代後期を中心として》（京都：法藏館，2004），頁264-296，中譯見八木春生著，顧虹譯，〈關於中國成都地區的佛教造像——以520～540年間造像為中心〉，《敦煌研究》2003年第3期，頁30-38；肥田路美，〈四川省綿陽地區の摩崖造像調查とその意義——道教像龕、阿彌陀佛五十菩薩像龕からみた地域性の問題を中心に——〉，收入新川登龜男、高橋龍三郎，《東アジアの歷史．民族．考古》（東京：雄山閣，2009），頁90-120；Dorothy C. Wong, *Chinese Steles: Pre-Buddhist and Buddhist Use of A Symbolic Form* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), pp. 64-65, 中譯見王靜芬著，毛秋瑾譯，《中國石碑：一種象徵形式在佛教傳入之前與之後的運用》（北京：商務印書館，2011），頁109-110。
5. 四川省文物考古研究院、四川大學藝術學院、綿陽市文化局，〈四川綿陽碧水寺唐代摩崖造像調查〉，《文物》2009年第2期，頁57-78；四川省文物考古研究院、綿陽市文物局、于春、王婷著，《綿陽龕窟——四川綿陽古代造像調查研究報告集》（北京：文物出版社，2010）。



圖1　東漢，四川綿陽平楊府君闕

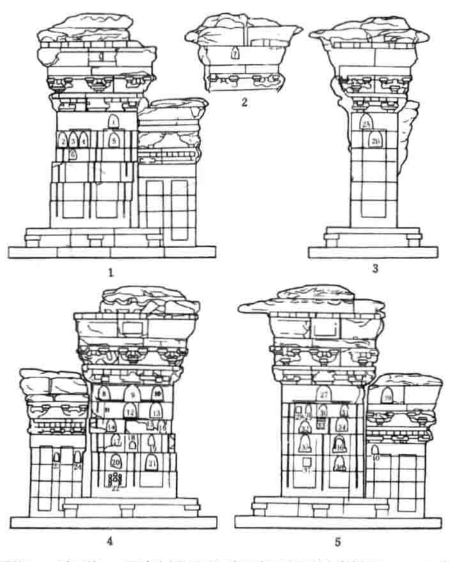


圖2　東漢，四川綿陽平楊府君闕線描圖。1：左闕（北闕）東側；2：左闕北側；3：左闕南側；4：左闕西側；5：右闕（南闕）西側

埋，一九八八年維修時才將部分泥土除去，清理出下方的石材與基石。目前平楊府君闕保存於原址。原來前臨涪江支流芙蓉溪，近年前方建造了綿陽科技館，雙闕成為綿陽科技館廣場上的地標。宋洪适《隸續》卷二錄有「平楊府君叔神」六字，推測「蓋為漢人神道所刻者」。南宋婁機《漢隸字源》中同樣記為「漢平楊府君叔神道」，認為是刻在「石闕椽首」，記錄較為明確。[6] 色伽蘭則稱之為平楊闕。[7] 字跡風化嚴重，目前尚存「漢」、「平」、「楊」、「府」四字隸書的拓片。[8] 原來的位置分別是右闕（南闕）東面枋頭上的「漢」、「平」、「楊」（自北而南），以及南面枋頭的「府」字。[9]

平楊府君闕由主闕與附闕所組成的雙出闕，高四點九四公尺、寬二點六四公尺，大致保存完好。兩闕相距二六點二公尺。雙闕由闕座、闕身、斗栱、闕頂所組成，以石條交錯相疊而成。子闕闕身有一半立在主闕闕座基石，子闕與主闕在結構上各自獨立。類似的結構可見於四川梓潼縣賈公闕和無名闕，此為四川石闕特有的結構。雙闕歷經了二

6. 洪适，《隸續》，收入嚴耕望編，《石刻史料叢書．甲編》（臺北：藝文印書館，1966），卷二，頁6。婁機，《漢隸字源》（清光緒三年〔1877〕歸安姚氏咫進齋仿刊毛氏汲古閣本），頁47-48。

7. 色伽蘭著，馮承鈞譯，《中國西部考古記》，頁9-10。

8. 參見重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》，頁78。

9. 據筆者二〇〇六年與二〇一〇年兩度田野調查所見，僅有「平」字尚能辨識。關於平楊府君闕的闕名與墓主問題尚沒有定論，目前有兩個說法：（一）平楊府君闕；（二）楊氏闕。孫華並推測平楊府君就是蜀漢平陽侯李福，認為闕銘「楊」為「陽」字之誤。在沒有更多的證據之前，本文暫時以慣用的「平楊府君闕」來稱呼。徐文彬，〈四川漢代石闕〉，收入重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》，頁1-49，特別是頁26；孫華、鞏發明，〈平陽府君闕考〉，頁61-69、73。

〇〇八年四川汶川地震之後結構有所鬆動，主闕和子闕發生位移，闕身扭曲。[10] 據二〇一〇年的實地調查所見，主闕底部均出現裂損，右闕（南闕）鬆動的狀況較左闕（北闕）嚴重。就雕刻而言，除了左闕第一九號龕之外並無明顯的損傷。



圖3　東漢，四川綿陽平楊府君闕左闕東面「仙女啟門」

左闕主闕東面最上層為介石，中央為仙女啟門，仙女頭上似有雙髻（圖3）。北側有跳躍動物。[11] 最上層與第二層斗栱間有一雲氣紋飾帶，連接至南面。第二層斗栱之間（即栱壁）有浮雕，可見一人扛一桿，後各有一獸。第三層斗栱中央有獸頭朝下，雙爪扣著木構的頂部。東面與南面轉角處有小人。北闕南面第一層由北而南有虎。虎首在東面，咬著一頭似牛的有蹄獸，虎的後方有一人。南面與西面的轉角處有交纏的獸形。[12] 第二層斗栱間有鬥獸，斗栱上停一鳥。西面最上層中央為一獸，首已殘。西側與北側轉角處的浮雕已完全風化。第二層斗栱間有一人側臥，左手撐著頭，右手持棍，另有小獸與一人趨前。第三層斗栱中央有獸頭朝下，與東面相對稱。北面第一層有一小龕像。北面與東面轉角處有一高浮雕的獸，似為虎，前方有一回首跳躍的鹿或兔。

北面第一層與第二層斗栱之間有橫帶狀雲氣紋，連接至東面。斗栱下方有稍寬的帶狀雲氣紋，其中似有動物與樹形。附闕東面欄額上雕刻帶狀雲氣紋，其中似有動物與樹形。附闕北面欄額上似有騎馬人物。據報告書，附闕西面與東面栱壁上都刻有玄武。另外在北闕附闕西面第一層似有一小龕像。

左闕主闕上端欄額上以淺浮雕的技法刻有車馬出行圖。車馬出行隊伍由東面欄額南端起始，朝向南方，接南面而繞至西面，呈順時針方向。出行隊伍由東面起分別是一輛四維軺車、十名車前伍佰、二名導騎。欄額南面有兩位導騎與東面的導騎相接。類似的車馬行列可見於東漢沂南畫像石墓，相較之下，可知東面乘坐四維軺

10. 四川省文物考古研究所文化遺產規劃研究中心，〈5．12汶川大地震四川文物保護單位受損調查報告〉，《四川文物》2008年第4期，頁3-9。

11. 此圖左右兩側風化嚴重，據報告門外兩旁原有雕刻，「門左似兩人，其中一人右手執旄，左手執鳥，應是一幅謁見獻物圖。」重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》，頁24。

12. 相關討論又見Victor Segalen, translated by Eleanor Levieux, *The Great Statuary of China* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1978), pp. 65-69.

車者即為墓主。

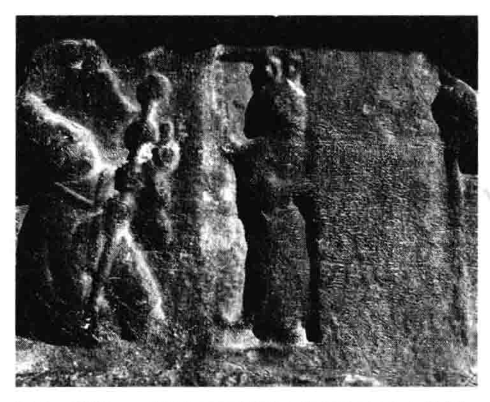
右闕主闕東面中央與北闕仙女啟門圖相對應的位置同樣有一方格，中央有山形與人物，右側有一鳥（圖 4）。北面轉角處有一對相對稱的獸或龍。南面轉角為兩獸相鬥。南面第二層斗栱間有一獸，可能是九尾狐。西面第一層中央為一正面獅首，北側為一仙人戲獸。北面西側有一作奔馳狀的有翼馬，與西面仙人相接。北面第二層中央為撫琴圖。其中兩人對坐，西側仙人正在彈琴，東側人物俯身作聆聽狀。主闕上端欄額上同為車馬出行圖，自東面起，經北面而繞至西面。行進的行列呈逆時針方向，與北闕相對稱，均是從闕外走向闕內。右闕附闕東面第二層斗栱間有一獸，斗栱與闕身之間有雲氣紋飾帶。南面第一層東側有殘損的獸形，前半應在東側。東面與南面在第三層的轉角處有一展翅鳥。西面第二層斗栱間似有一獸。


圖4　東漢，四川綿陽平楊府君闕右闕東面「仙山」

四川是目前保留最多漢代石闕的區域。[13] 平楊府君闕中大多數的畫像均可見於四川漢闕，例如鬥獸、撫琴圖、出行圖、仙女啟門圖、天馬圖等。以下主要以仙女啟門圖為例，來說明四川漢闕畫像的特色。平楊府君闕的仙女啟門圖位在左闕（北闕）介石中央。其位置在雙闕最高層的中央，面向神道的外側。東面介石中央為仙女啟門，這類圖象最著名者為四川蘆山東漢建安十七年（212）王暉石棺。仙女啟門圖在四川地區除了石棺、崖墓之外，也經常出現在石闕上，例如雅安高頤闕、忠縣丁房闕。

值得注意的是，四川漢闕中的仙女啟門圖均位在雙闕正面最高處的中央。梓潼雅安高頤闕左右雙闕俱存，方向為朝南偏東十二度。其結構與平楊府君闕相同，保

13.　四川漢代石闕的相關研究，參見陳明達，〈漢代的石闕〉，《文物》1961年第12期，頁9-23；盧丕承、敬永金，〈梓橦李業闕考識〉，《綿陽市文史資料選刊》1986年第2期，頁260-263；孫華、何志國、趙樹中，〈梓潼諸闕考述〉，《四川文物》1988年第3期，頁3-14；鄧代昆，〈成都漢闕刻石銘文考釋〉，《四川文物》1988年第3期，頁12-13；重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》；高文主編，《中國漢闕》（北京：文物出版社，1994）；信立祥，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁293-321；盛磊，〈四川「半開門中探身人物」題材初步研究〉，《中國漢畫研究》1（2004）：70-88；李大地、鄒后曦、曾艷，〈重慶市忠縣烏楊闕的初步認識〉，《四川文物》2012年第4期，頁59-66；近藤いずみ，〈漢代四川の富裕層における死後の世界観〉，《史苑》57.1（1996）：29-49；猶山滿照，〈佛教受容前夜の四川——後漢時代の造形美術にみる死生観の様相〉，收入奈良美術研究所編，《佛教美術からみた四川地域》（東京：雄山閣，2007），頁21-56。


圖5　東漢，四川雅安高頤闕右闕正面「仙女啟門」

存狀況更為完好。右闕（南闕）正面介石中央為仙女啟門，左側有持節仙人，右側有前來謁見的人物（圖5）。高頤闕中持節仙人與仙女啟門的圖象相結合，可作為平楊府君闕仙女啟門圖原狀的參考材料。渠縣趙家村壹無銘闕現存左闕（東闕），方位朝南，介石正面有仙女啟門與其他人物。趙家村貳無銘闕現存右闕（南闕），臺基朝東偏北四十四度，介石正面有仙女啟門與謁見的人物，斗栱間有仙人騎鹿（圖6）。渠縣王家坪無名闕現僅存左闕（東闕），方位朝南。闕頂南面（正面）的介石上有仙女啟門，肩部有翼。門外有執節仙人以及走向門戶的人物。斗栱間的栱壁上有仙女騎龍，位置醒目。忠縣丁房闕的啟門圖也同樣位在左闕正面的最上層。就仙女啟門圖在左右闕的位置關係來看，似乎沒有一定的模式，能刻在左闕，也能出現在右闕。

在平楊府君闕右闕東面介石中央的方形內有三山形，中央的三角較高，達方格的頂端，左側山形稍低。中央三角山中探出一人物的側身，右半隱沒於山中，與北闕仙女啟門圖具有異曲同工之妙（圖4）。左側有一大鳥，停佇在一石上。就目前石闕的現狀來看，僅有這部分的畫像較為清楚。整體看來，此圖的構圖類似三山形，應為仙山的表現。徐文彬視之為西王母所在的仙山，值得參考。[14] 中央仙人的頭飾是否為玉勝，已難以判斷。[15] 由於此圖在位置上與左闕仙女啟門圖相對，因此可能具有仙界的意義。只是這裡不是用半掩的門，而是用三山形的山來象徵仙界。這類


圖6　東漢，四川渠縣趙家村貳無銘闕右闕「仙女啟門」

14. 重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》，頁20、79。
15. 近藤いずみ推測此人物可能是西王母。近藤いずみ，〈漢代四川の富裕層における死後の世界觀〉，頁32。

畫像似尚未見於其他四川漢闕，為平楊府君闕漢代畫像中最為特殊的一個主題。

三、南朝造像龕內容的檢討

平楊府君闕闕身的南朝造像龕尺寸較小，造像龕的高度以闕身石塊的高度為限，高約三〇至三五、寬度約一〇至三〇公分。以下依據報告書中的編號與順序來描述並重新比對平楊府君闕中造像龕的內容。第一至第六號龕位在北闕東面，第七號龕位在北闕北面、第八至第二四號龕位在北闕西面，第二五、二六號龕位在北闕南面。南闕上的龕像均位在西面，編號由第二七至第四〇號。色伽蘭在其書中刊載了十五張平楊府君闕的圖版，其中有五張的拍攝距離較近，可看出不少目前已經毀損的細部，具有重要的參考價值。以下在孫華先生研究的基礎上（以下簡稱報告書），參照實地考察所得，重新檢視闕身的南朝造像。

（一）北闕

第一號龕（東面）

位在東面最高處，尖拱龕，高三〇、寬二四公分（圖7）。報告書中推測為一佛二菩薩四金剛力士像。就現狀來看，可能是一佛四菩薩、二力士像。另外在右側兩尊菩薩之間似有弟子像。力士像的位置較菩薩像為低，符合一般南朝造像碑的模式。佛坐像下擺衣褶作橫向連結，亦可見於第九、一二號龕。龕外兩側刻畫供養人像。



圖7　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕東面第一號龕

第二、三、四號龕（東面）

三龕為尖拱龕，尺寸一致，高三五、寬一五公分，刻在同一石塊上（圖8）。龕內各刻一尊立像，頭部均已不存。就色伽蘭所拍攝的圖版來看，當時就已遭到破壞。三尊像均著長袍，肩上有天衣，兩側的衣裾呈三角狀，略向外揚，具有裝飾性趣味。

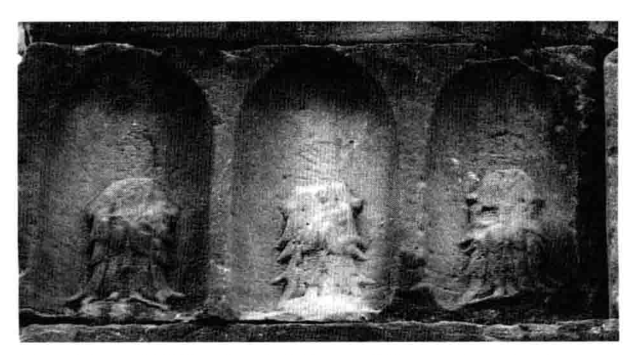


圖8　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕東面第二、三、四號龕

頭胸毀損嚴重，腹部中央有衣帶下垂，左右有弧狀凸起。報告書中推測此三尊像為立佛，右手施無畏印，左手施與願印，認為可能是表現過去、現在、未來的三世佛。[16] 但由這三尊像的服飾來看，應該是菩薩像而非佛像。除了左右的衣帶之外，三尊像腹前似在腹部中央作X字形交叉，尤其以第二號龕最為明顯，可由色伽蘭所拍攝的圖版中辨識出來，應該是菩薩的天衣（圖9）。這三龕的主尊可能都是菩薩立像。

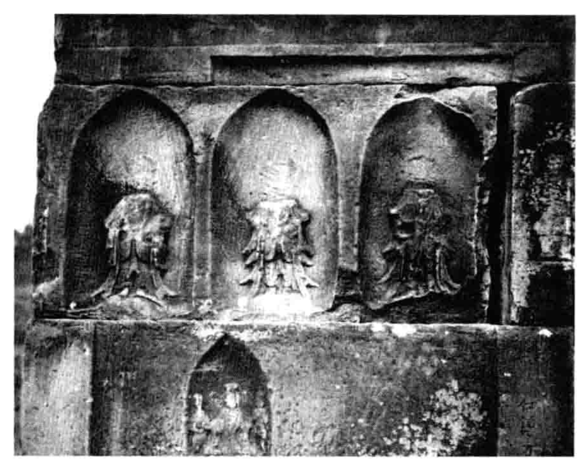


圖9　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕東面第二、三、四號龕

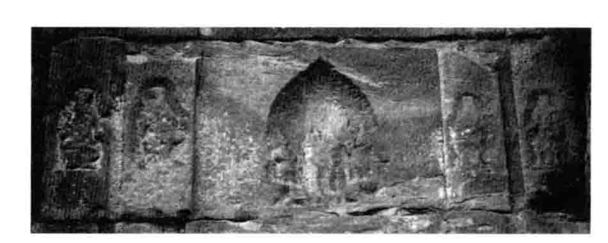


圖10　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕東面第五號龕

第五號龕（東面）

位在第四號龕的北側，與第二、三、四號龕位在同一水平，高二九、寬二〇公分（圖10）。龕內有一主尊二脇侍。龕像風化嚴重，報告書中推測為一立佛二力士。不過若按照一般尊像的組合來看，當以一佛二菩薩的可能性較高。龕外左右有供養人線刻畫。

最外側各有兩尊武士像浮雕，報告書中推測為四尊金剛力士像，視為第五號龕的脇侍。由於此四尊像位在供養人的外側，各龕獨立，與主尊並未居於同一水平線上，是否作為第五號龕的脇侍，尚難以斷言。可以確定的是，這四尊天部形像較一般的脇侍更具有獨立性。武士像風化嚴重，由第五號龕右側的兩龕來看，其中的人物可能是作半跏坐姿。

第六號龕（東面）

龕高二九、寬一二公分。報告書中推測為一佛二弟子，就現狀來看已很難辨識。

第七號龕（北面）

第七號龕位在北子闕北側上方，刻一立像，已模糊不清。

16.　孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁92。

第八號龕（西面）

尖拱龕，高二九、寬一八點五公分，應為一佛二菩薩立像。

第九號龕（西面）

位在西面中央最高處，尖拱龕，高三四、寬三二公分，龕內有一佛二弟子二菩薩二力士。報告書中所說外側的二供養人像，可能是也是弟子像。佛像頭光上有七尊小化佛。



圖11　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕西面第一〇號龕

第一〇號龕（西面）

龕殘高三二、寬二五公分，龕內除了佛像之外另有六尊脇侍，風化嚴重，前方有二獅子，獅子身旁為力士像（圖11）。龕外左右兩側為供養人線刻畫。

第一一號龕（西面）

龕殘高三二、寬二二公分，毀損嚴重，隱約可見佛背光上的七尊小化佛。

第一二號龕（西面）

龕高三四、寬二二公分，應為一佛四菩薩二力士像，左側力士持金剛杵，右側力士已殘。佛作結跏趺坐，衣褶層層下垂。背光上有七尊化佛與僧人聽聞佛法的場面。龕外左側有供養人像，分為上下兩層。

第一三號龕（西面）

龕高三二、寬三〇公分，龕內為一佛四菩薩二力士像，背光中有七尊化佛。尊像的配置與第一二號龕相同。報告書中認為左外側菩薩右手上舉，左手持淨瓶，比對為觀世音菩薩，並進一步推論右外側為大勢至菩薩，主尊為無量壽佛，主尊左右為普賢菩薩與文殊菩薩。[17] 不過就現狀來看，已難以確認左外側菩薩是否右手上舉或左手持淨瓶。

17. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁101-102。

第一四號龕（西面）

毀損嚴重，高二六、寬一六公分。龕外左側殘存供養人像。右上方似有天人，天人身後有題記，據報告書為「大通三年（529）閏月廿三口弟子許善」。



圖12　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕西面第一五號龕

第一五號龕（西面）

龕高一九、寬一二公分，主尊已殘，臺座上的衣褶尚存，座前有雙獅，背光可見五尊小化佛（圖12）。右側有兩位供養人，緊接在後的是闕身中最長的一段題記。以下參考報告書中的釋文、拓片以及色伽蘭所拍攝的圖版，重讀如下：

> □□丁未歲三月三日，佛弟子章景□□／聞妙本虛寂，踰百非之表，靈／□□□，窮萬機之首，無言建（？）神／□□何能洗於眞極，故假形教／□□被乎遐劫。《経》云：若能脩豪□／□□法，其福實難思議。竊不量／□輙尒，發心奉爲梁主至尊敬／造无量壽佛，依碑石像一軀。并爲／亡長兒坋建立，已蒙成就，普□□／，仰（？）願聖祚延□。

報告書中將起首的干支讀為「辛未歲三月三日」，定為梁簡文帝大寶二年（551）。[18] 由於此年接近北周入蜀的時間，這一紀年的判定對於認識平楊府君闕佛教造像的特徵頗為關鍵。據孫貫文的釋讀，除了作「辛未歲」，亦可作「丁未」，即為大通元年（527）。[19] 本文傾向於將之讀為「丁未」，理由如下：

第一、據中央研究院歷史語言研究所藏同一龕像的〈梁章景造象〉拓片所見，所謂的「辛」字上下並未相連，且其末尾為鈎筆，並非一豎，因此該部分可釋作「丁」字（圖13）。[20]

第二、該字型大小與接在其後的「未」字相當。可能是由於拍攝的緣故，報告

18. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁106。
19. 孫貫文，〈北京大學圖書館藏歷代石刻——拓本草目（二）〉，《考古學集刊》第8集（1994），頁187-235，特別是頁203。
20. 見中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館藏〈梁章景造象〉拓片，編號：00398。傅斯年圖書館藏拓片的釋讀曾得到顏娟英女士的指正，以下均同，特此致謝。

書中所刊載的拓片的邊角處略有變形，「丁」字顯得較實際拓片所見為小。

第三、如下所述，位在此龕左側的第一六號龕的年代可重新定為中大通三年（531）或大通三年（529），與第一四號龕的年代接近。因此，夾在這兩龕之間的第一五號龕，其年代應該不會相差過遠。若釋讀為「丁未」，則可知中央的第一五號龕開鑿較早，兩年後分別在左右又開鑿第一四、一六號龕，較能合理解釋三龕之間的先後關係。報告書中認為由供養人的位置來看，第一六號龕「相對時間順序應在第一五號龕雕鑿完畢之後」。[21] 既然第一六龕的年代可確定，第一五號龕的年代也就勢必重新調整。



圖13　梁，〈梁章景造像〉拓片局部（丁未年〔527〕，臺北：中央研究院歷史語言研究所藏）



圖14　梁，〈釋迦造像〉（普通六年〔525〕，成都：四川博物院藏）

第四、就造像風格來看，第一五號龕主尊衣擺下垂的部分比例較短，左右兩側向外伸出拉長的尖狀衣褶，衣襬內側形成三個近於菱形的摺痕。類似的表現可見於梁普通六年（525）□月八日釋迦造像（圖14，成都，四川博物院藏）。此外，下方雙獅的造型與第一六號龕尤其類似，雕鑿的深淺也大致相近。

報告書中將「被（？）乎遐劫。《經》云」一段讀為「初（？）乎（？）《遐劫經》云」。由於現存經典中似未見《遐劫經》，本文讀為「遐劫。《經》」就題記內容，可知內容供養人章景為梁皇帝、亡長兒圴造無量壽佛像。文中的「形教」意指

21.　孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁106。

像教，「遐劫」為「永劫」之意。「《經》云」中所引經典的出處尚難斷定，不能排除是疑經、偽經的可能性。

第一六號龕（西面）

龕高一二、寬一一公分，主尊為立像，二脇侍為僧人像，下有二獅，左側有供養人像。此龕下方有題記。報告書中將此題記歸在第一九號龕，不過從位置來看，應屬於第一六號龕（圖15）。題記內容重讀如下：

> □通三年七月／□□□□念敬造光世音／□□一軀，願過去七世父母／□□現在眷屬。[22]

報告書中所刊載的北京圖書館藏拓片中，起首「七月」以上殘損。報告書又據孫貫文的整理與推測，認為可補為「中大通三年七月」。[23] 此外，據中央研究院歷史語言研究所藏〈梁宋念造觀世音象〉拓片，確實可以清楚讀出「通三年」三字（圖16）。[24] 該拓片的題簽中同樣推測年代為中大通三年。由於「通」字以上殘損，似



圖15　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕西面第一六號龕



圖16
梁，〈梁宋念造觀世音像〉拓片（大通三年〔529〕或中大通三年〔531〕，臺北：中央研究院歷史語言研究所藏）

22. 拓片可見於北京圖書館金石組編，《北京大學圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》（鄭州：中州古籍出版社，1989），第2冊，頁159。
23. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁121；孫貫文，〈北京大學圖書館藏歷代石刻——拓本草目（二）〉，頁203。
24. 見中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館藏〈梁宋念造觀世音象〉拓片，編號：00397。

乎也不能排除大通三年的可能性。「光世音」即為觀世音，可知主尊為觀世音菩薩立像。



圖17　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕西面第一七號龕（大通三年〔529〕）

第一七號龕（西面）

龕高二六、寬二〇公分，龕內有一佛二菩薩（圖17）。佛像頭部較圓，有頭髻，雙手置於胸前。左右菩薩立於蓮臺上。龕外上方有人物坐於蓮臺上，報告書中推測可能是維摩、文殊對問，就現狀來看已難以判斷。下方為供養人群像，由步帳所環繞。最右側有題記：

> 觀音大士　佛像／大通三年閏月廿三日弟子許善／□□年閏月廿三日道洪于造□无／□□像一軀，爲七世父母及大正／□□願生生世世／普同斯乐。[25]

此龕供養人許善可見於第一四號龕，造像時間也相同。起首「觀音大士」與「佛像」之間有一空白，並未刻字。就其文義來看，應該是觀音大士成佛像之意，這亦符合主尊作佛裝的表現。據中央研究院歷史語言研究所藏〈梁道洪為七世父母造像〉拓片，在「于」字以下可讀出「造□无」，可知道洪所造應為無量壽佛，與許善所造並非同一尊像。

第一八號龕（西面）

龕高一五、寬一二公分，為一主尊四脇侍。

第一九號龕（西面）

龕高二五、寬一五公分，為一主尊二脇侍，主尊為立像，頭部已殘，雙手置於胸前。龕外左右有供養人，分為上下兩層，可參考圖16拓片左側。

25. 報告書中最後一句讀為「春月□至」，本文據拓片改。孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁106。

第二〇號龕（西面）

龕高一九點五、寬二六公分，上半已殘，推測龕內為一佛二弟子四菩薩二力士像。主尊作禪定印。龕外右側有供養人線刻畫，其次為二天人像，下方天人保存較佳，可見到頭光與飄起的衣帶。

第二一號龕（西面）

龕高三二點五、寬二七公分，主尊似作禪定印。如同報告書所說，此龕可能尚未完成。

第二二號龕（西面）

由一稍大的主龕與七個較小的龕所組成，排列規律，呈左右對稱。主龕高九、寬七公分。參考其他龕像背光中常見的七佛，此七小龕應該是代表七佛。

第二三、二四號龕（西面）

第二三號龕高二四、寬一四公分，第二四號龕高二八、寬一三公分，兩龕內均為一尊立像，殘損嚴重，隱約可見腿部與兩側的衣帶。參考第二、三、四號龕，兩龕應該都是菩薩立像。另外在第二四號龕龕外有四尊線刻畫像，手持武器，推測為四天王像（彩圖3、圖18）。

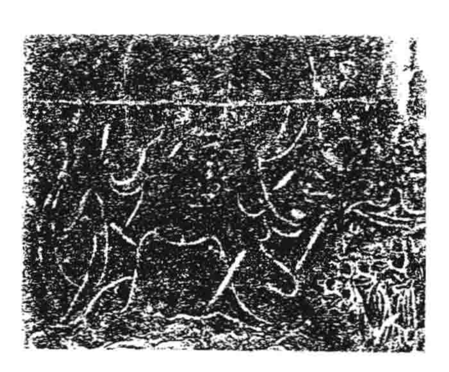





圖18
梁，四川綿陽平楊府君闕左闕西面第二四號龕龕外線刻畫拓片

第二五號龕（南面）

位在北闕南面的最上層，高三二、寬二五公分，主尊作結跏趺坐，前方兩側為力士。龕外左右為供養人群像，場面較大。在龕外左端另有一小龕，高一一公分，編為第四一號龕。



圖19　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕南面第二六號龕線描圖

第二六號龕（南面）

第二六號龕位在北闕南面，畫面由兩塊石頭所構成，為平楊府君闕的造像龕中尺寸最大、內容最複雜的一幅（圖19）。佛龕位在上方中央，高三二、寬二六公分。據報告書龕內有一佛、十弟子、四金剛力士，並認為金剛力士「內側者握拳，外側者帶劍」。不過就色伽蘭的圖版來看，位在主尊左右近側者已模糊難辨，不易判斷是否為金剛力士，比較有可能是菩薩像（圖20）。另外就外側二像的足部與下襬來看，與主尊相近側的兩位站立在同一水平。這四位脇侍很可能不是四金剛力士，而是四菩薩像。在南朝造像中，四菩薩的組合較四金剛力士更為常見。另外在色伽蘭的圖版中，可見到數尊坐於蓮花座的化佛形象，主尊左上方的化佛尤其明顯。由此可知，背光上原來刻有七佛。主尊下方有雙獅與兩位朝向中央、雙手舉於胸前呈跪姿的人物。報告書中將此二人稱為獅奴，但也有可能是跪拜的僧人。

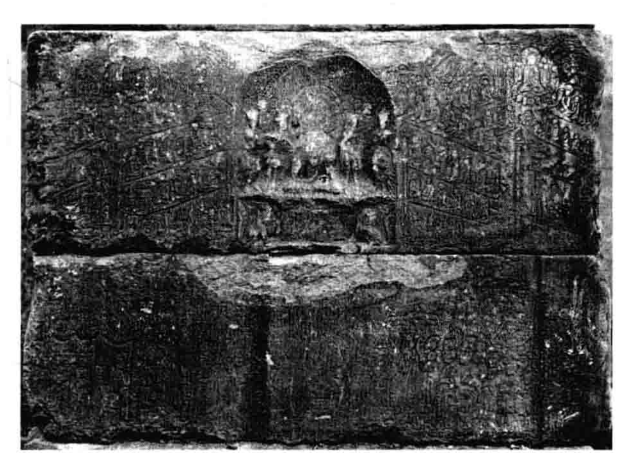


圖20　梁，四川綿陽平楊府君闕左闕南面第二六號龕

主尊左右兩側為眾多僧人與信眾聽聞佛法的場面，構圖呈八字形，左右各有三條主斜線區分出三塊長條形座席。在座席的兩端分別有一根細長的經幢，其中內側兩根與佛龕兩側相接。座側經幢外側並有一佛塔。據報告書：「左側的第二列和右側的第一列為俗家裝束的男女，其餘為比丘或比丘尼。聽說法者前面燃放香煙火燭，並有四根未掛幡的立表狀經幢。左側經幢外刻一單層塔，右側經幢外還有聽說法者兩行。」[26]

以上的描述基本正確，不過關於燃放香煙火燭的部分可能需要修正。就色伽蘭的圖版所見，該部分很可能是天人的場面。天人坐於地面，左右各四人，兩側衣帶向上飄舉。由左下側第一位天人的細部來看，似乎手執樂器。在報告書中右下方幾乎留白，但是在色伽蘭的圖版中可見四位天人，刻線依然可辨，報告書中應是將左側天人飄起的衣帶誤認為香煙火燭。另外，現在第二六號龕上方已殘損。不過若據色伽蘭的圖版，可見到佛龕兩側各有兩位飛天的形象。根據以上的比較，可知第二六號龕兩側聽聞佛法的場面，由上而下依次分別是虛空中的天人、僧人與俗眾、席地而坐的伎樂天人。

左右兩側上方有一場面較小的說法圖，相互對稱。左側畫面較明顯，中央有一坐於蓮花座的坐像，有頭光，兩側各有五位僧人。蓮花座下為一附有蓮瓣的香爐。下方兩側各有兩排坐於席上的僧人，右側各三人，左側前方為五人，後方四人，也是作八字形構圖。右側上方隱約可見有頭光、坐於蓮座上的主尊，以及右側五位僧人的頭部。據報告書對於左側說法場景的描述，「該場景很像聽佛說法圖，但從主像頭無髮髻來看，更像高僧講經的畫面。」[27] 不過由色伽蘭的圖版來看，很難斷定主尊頭部沒有髮髻。就南朝造像所見，這類構圖呈八字形的說法圖，往往由三個說法場面所構成。例如成都市西安路窖藏出土的梁中大通二年（530）比丘晃藏造釋迦像、梁大同十一年（545）張元造釋迦多寶像，背光上都有佛說法圖的場面。[28] 這些說法圖中的主尊大多是佛像，而非高僧。

（二）南闕

第二七號龕（西面）

南闕的造像均集中在西面，以第二七號龕所在的位置最高，橫貫該石的表面，居於最重要的位置（圖21）。此龕的重要性相當於北闕第二六號龕。龕高三四、寬三〇公分，內有尊像十一軀，推測為一佛四弟子四菩薩二力士，覆蓋在佛座上的衣裙褶紋清晰可辨。背光中央有一坐佛，兩側有排列密集的人群，應為佛說法的場景。龕外兩側各有一獅，左右為朝向龕內的供養人群像。

---

26. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁112。類似的經幢可見於萬佛寺出土的造像碑背面（WSZ49）。袁曙光，〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉，《文物》2001年第10期，頁33-34。
27. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁112。
28. 成都文物考古工作隊、成都市文物考古研究所，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，《文物》1998年第11期，頁4-20。

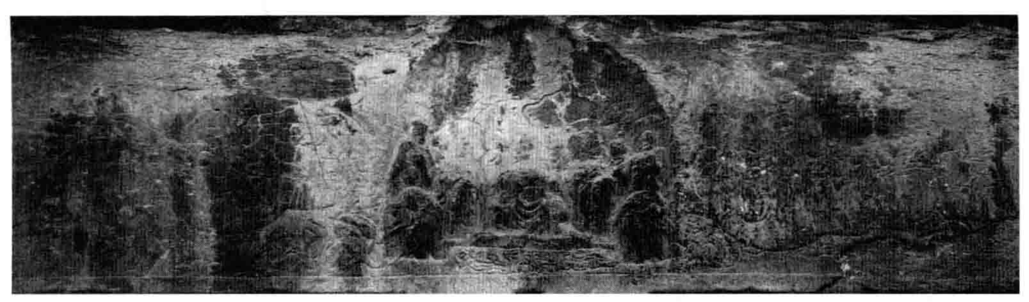


圖21　梁，四川綿陽平楊府君闕右闕西面第二七號龕

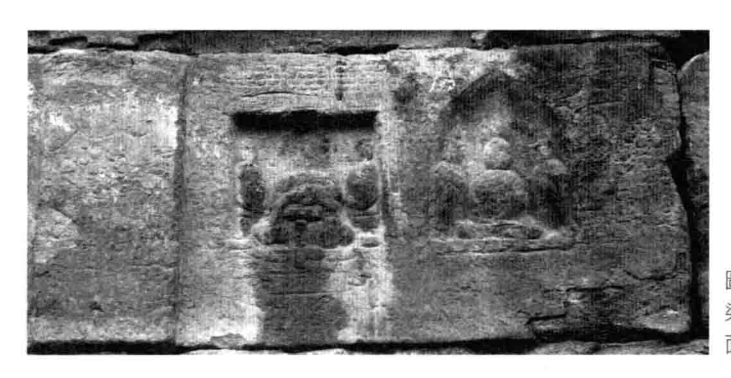


圖22
梁，四川綿陽平楊府君闕右闕西面第二八、二九號龕

第二八、二九號龕

第二八、二九號龕位在第二七號龕的下一層，尺寸分別是高一八、寬一二以及高一六、寬一二公分（圖22）。第二八號龕為方形寶帳龕，一主尊二脇侍，主尊頭部已殘，雙手置於胸前，下方有憑几，左右脇侍拱手，似有戴冠。龕外右側有供養人。此龕為道教造像。第二九號龕為尖拱龕，龕內同為一主尊二脇侍，主尊為佛像，脇侍應為菩薩像。供養人位在龕外左側。報告書中認為兩龕大小相近、供養人一左一右，遙相呼應，推測為一組雙龕，右側為道像，左側為佛像。[29] 本文贊同這一見解。兩龕之間底部僅距四公分，顯然較其他龕像之間的距離為短。此外，主尊位在同一水平，供養人左右對稱，朝向中央，均有助於增進兩龕之間的關聯性。雖然佛像與道像並未在同一龕內，但是就兩龕之間的關係來看，可視為佛道並坐像。此雙龕中佛像居左，居於主位，表現出佛尊於道的立場。此外，這兩龕的布局兼具對稱與對比的關係。兩龕均為一主尊二脇侍，左右兩側的供養人也相互對稱。而另一方面，佛像為尖拱龕，道像為方形龕，相互對比。由於闕身上的其他兩龕道教像龕（第三三、三七號龕）均作方形龕，可知是有意的安排。

29.　孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁130。

第三〇號龕

龕高一六、寬一二公分，為一主尊四脇侍。龕下有獅子，龕外左側有供養人像，分上下兩層。

第三一號龕

龕高二七、寬二二公分，可能為一佛二菩薩二力士像，下方有獅子。佛像衣褶較寬，刻線簡化。

第三二號龕

龕高三六、寬二八公分，龕內有一主尊六脇侍，下方有獅子與獅奴。

第三三號龕

方形寶帳龕，高二四、寬一二公分。龕內為一主尊二脇侍，主尊頭部已殘，右手似執有麈尾，左手扶於憑几上，可知為道教造像。下方有雙獅，龕外左右有供養人，分為上下兩層。

第三四號龕

龕高三四、寬二〇公分，內有一主尊四脇侍。佛像作結跏趺坐。下方有二獅，另有三尊較小的人物殘像。龕外兩側有供養人群像，左側的步帳、樹木痕跡明顯。

第三五號龕

龕高三九點五、寬二二公分，內有一主尊四脇侍，兩側位置較低者應為力士像。下方有二獅與一地神半身像。兩側有供養人痕跡。

第三六號龕

第三六號龕高四一、寬二七公分。龕下有一人，左右獅子與獅奴相互對稱（圖23）。報告書中認為龕內造像為二佛、四弟子、二金剛力士，二佛為釋迦佛與多寶佛。龕外左側有供養人線刻畫，位在前方的男性人物著褒衣博帶的南朝服飾，由侍女攙扶，頭上有傘蓋。傘蓋上方有一長方形框，原來可能有榜題。供養人身後有步帳，上方有樹木。據報告書，佛龕右側榜題讀為：

冀（？）諸福……義大夫士……群生不逾渭通……士冀慍春……矣長憂。[30]

由於目前題記已經過後人加刻，嚴重破壞了原有的筆劃與字跡，文意不明。如果據一九二三年色伽蘭所出版的圖版（圖 24）與〈梁造象讚〉拓片，[31] 題記可以重讀為：



圖 23　梁，四川綿陽平楊府君闕右闕西面第三六號龕

> 讃觀音／諒兲大士爲世間□□／羣生，應迹濶浮，□□□西／土，翼化聲□□之□□□／矣長憂。

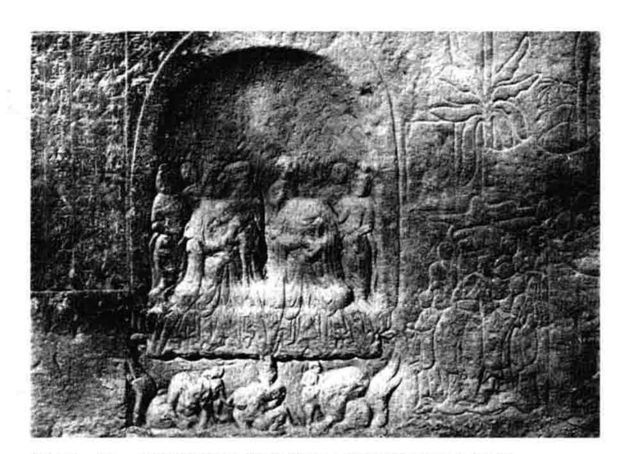


圖 24　梁，四川綿陽平楊府君闕右闕西面第三六號龕

「讃」同「讚」，以「讚觀音」作為題名，在南北朝的造像記中頗為罕見。第二行的「兲」同「哉」，「諒」字可能是「譱」，即「善」的異體字。若是如此，則第一句可讀為「善哉大士」。「翼化聲」中的「翼」通「翼」，「聲」即「聲」。最後兩字「長憂」當是意指三塗八難之憂。由此題記可知，造像中的主尊並非二佛並坐，而是雙觀音坐像。另外就色伽蘭一書的圖版來看，中央主尊衣帛呈X狀交錯於腹前，也符合南朝四川地區菩薩像服飾的形式。

雙觀音的手勢不同。右側觀音似有持物，由左手延伸至左肩。左觀音雙手置於腹前，左手在下，右手在上。四川汶川出土的雙觀世音造像中，右觀音左手捧一缽，右手下垂，持楊柳枝。左側觀音右手舉於胸前，左手垂於左腿上，雙手捏著一條聯珠瓔珞。[32] 若參考四川汶川出土的雙觀世音造像，則原來第三六號龕的雙觀音應有持物。持物種類雖不明，但應可排除施無畏印、與願印的可能性。[33] 第三六

---

30. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁119。
31. 見中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館藏〈梁造象讚〉拓片，編號：00400。
32. 雷玉華、李裕群、羅進勇，〈四川汶川出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2007年第6期，頁84-96。
33. 南朝作無畏印的觀世音菩薩像可見於梁中大通三年（太清二年〔548〕）比丘□愛造觀世音碑像

號龕雙觀音左右有金剛力士，後方有四位僧人，可知其尊格比照二佛並坐像，這就牽涉到觀音成佛的問題。一九九〇年成都商店街出土南朝造像中有南齊建武二年（495）釋法明造觀世音成佛像，正面為一佛二菩薩，背面上方刻有屋形龕，龕內有一交腳彌勒菩薩。[34] 據題記可知為荊州道人釋法明為求七世父母冥福，造觀世音成佛像一軀。其中「面都（覩）諸佛彌勒三會」一句與背面的交腳彌勒菩薩像相呼應，可知觀音信仰與彌勒信仰之間的連帶關係。[35]

雙觀音的組合除了可以與釋迦多寶相應之外，也可能與觀音靈驗信仰有關。在觀世音相關的靈驗記中，觀世音常以二人、二道人的形象出現。劉宋張演《續光世音應驗記》中有張展，因違反軍制被判死刑，歸心於觀世音後「忽見騎馬者兩邊有二道人，與騎俱入。」於是得以赦免。除了張展之外，其他人都不見二道人。[36] 南齊陸杲《續光世音應驗記》「海鹽一人」條中，記載一人遇海難後口念觀世音，於是「見兩人乘一小船，喚其來入，即驚起開眼。遂見真有其事，跳趨就之入，便至岸。」[37] 同書「劉澄」條中，劉澄在海中遭大風，船上兩尼叫喚觀世音後，「俄頃，急見有兩人著黑衣捉焉。信幡在水上，倚而挾其船邊。船雖低昇而終不肯覆。」在兩位黑衣人的扶持下，終於平安渡過風浪。[38]《續光世音應驗記》的「彭子喬」條中，觀音更化為兩白鶴：「見有兩白鶴，集子喬屏風上。」[39] 此彭子喬應與仙人王子喬有關，由此可知觀音靈驗記也曾取材自神仙故事，顯示出佛教如何收納並轉化神仙與地方祠祀信仰。上述引文中所見的二人、兩白鶴應該都是雙觀音的化現。

南北朝造像中雖然可見雙菩薩像、雙觀音立像，但是雙觀音坐像極為罕見。管見所及，現存另一件僅有的雙觀音坐像可能是東魏興和三年（541）銅觀音並坐像（圖25，北京，故宮博物院藏）。像高一五點二公分，題記為「興和三年二月……觀音像……見存□福」。[40] 由於筆者未見實物，尚無法確認題記內容。中央有二尊

（成都，四川博物院藏）。圖版參見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集．雕塑編．3 魏晉南北朝雕塑》（北京：人民美術出版社，1985），圖58。

34. 張肖馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，《文物》2001年第10期，頁4-18。

35. 關於觀音成佛像與其信仰的討論，參見李玉珉，〈南北朝觀世音造像考〉，收入邢義田主編，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁235-331；倉本尚德，〈北朝石刻にみる「觀世音佛」信仰〉，《印度學佛教學研究》58.1（2009）：175-178。二觀音像的法華思想詮釋，參見林保堯，《法華造像研究——嘉登博物館藏東魏武定元年石造釋迦像考》（臺北：藝術家出版社，1993），頁245-256。

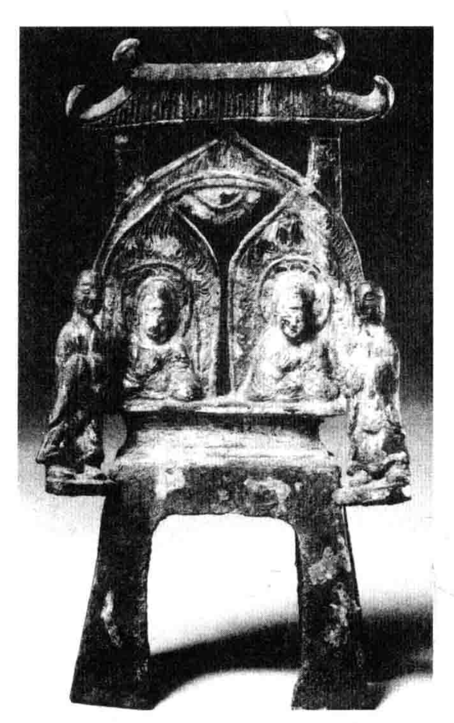
36. 牧田諦亮，《六朝古逸觀世音應驗記の研究》（京都：平樂寺書店，1970），頁20。

37. 牧田諦亮，《六朝古逸觀世音應驗記の研究》，頁27。

38. 牧田諦亮，《六朝古逸觀世音應驗記の研究》，頁27-28。

39. 牧田諦亮，《六朝古逸觀世音應驗記の研究》，頁43。

40. 金申，《中國歷代紀年佛像圖典》（北京：文物出版社，1994），圖164。


圖 25 東魏，〈銅觀音並坐像〉（興和三年〔541〕，北京：故宮博物院藏）

坐像，兩側各有一僧人。中央主尊有肉髻，似著通肩袈裟。雖然銘文中稱觀音，但是從容貌與服飾來看似乎與二佛並坐像無異。中央二佛將雙手舉於胸前，身後各有一舟形背光，後方並有一更大的背光將兩尊像統合起來。後側背光上接一屋形，宛若屋形佛龕。由於主尊作如來像，可知這件銅觀音並坐像應該也是觀音成佛像的一種變化。銅觀音並坐像與第三六號龕雙觀音坐像相較，兩者的差異十分明顯。前者觀音以佛裝出現，後者則以菩薩的形象出現。第三六號龕似乎是菩薩形雙觀音坐像的唯一實例。由此看來，則綿陽平楊府君闕第三六號龕對於考察南北朝雙觀音像的發展與源流，實具有重要的參考價值。[41]

第三七號龕

龕形近方形，高一七點五、寬一七公分，龕外兩側有捆綁的布幔，形制類似前述的道教寶帳龕，可知此龕為道像龕。龕內為為一主尊二脇侍，主尊右手似執塵尾，有憑几，衣袍垂至龕外下方。左右脇侍拱手而立，龕外有供養人像。龕內刻有直線，如同報告書中所說，這應該是屏風的表現。

第三八號龕

龕高三八點五、寬三〇公分，龕內造像似為一佛、二菩薩、六弟子、二力士的組合。下方有雙獅、人物，龕外有供養人。

第三九、四〇號龕

兩龕位在南闕的子闕上，風化嚴重。第四〇號龕高二〇、寬一五公分，為一立佛與二弟子二菩薩像。

41. 關於南北朝雙身像的研究，參見李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2002年第2期，頁64-76。

經由以上的重新比對，可知這四十一個造像龕的內容主要為以如來為主尊的多尊像組合，脇侍除了二菩薩之外也常見四菩薩像。其中第一五號龕為無量壽佛。在數量上次於佛像者為菩薩像，包括菩薩立像六龕、雙觀音一龕、觀音成佛像一龕。另有一組佛道並列龕與兩龕道教造像。

四、造像龕的相關問題

（一）風格與圖象的來源

關於平楊府君闕闕身南朝造像龕風格與圖象的來源，學界目前主要有以下兩種見解。第一、強調關中地區對於綿陽的影響。報告書中主要從綿陽的地理位置著眼，認為其位在出入蜀地的交通孔道，無論是在形式或內容上都受到陝甘地區佛教龕像的強烈影響。[42] 又報告書中推測南闕除了第二七號龕之外，年代均較北闕略晚，可能已在西魏占領蜀地之後。第二、重視與益州地區的連結。八木春生根據造像風格的比對，認為南北兩闕的年代相近，風格上雖有其特點，但與益州的造像有類似之處。[43]



圖26　梁，〈康勝造釋迦像〉（普通四年〔523〕，成都：四川博物院藏）

平楊府君闕的造像，無論由尺寸、風格、圖象布局來看，均與益州一帶所出土的小型南朝造像碑具有密切的關聯。比較起地理位置的遠近，風格上的類似性才能真正作為釐清相關性的證據。首先就尊像組合來看，多見一佛四菩薩的組合，與益州出土的梁代造像具有共通性。宋、齊為單尊或三尊像，至梁代出現多尊形式的造像。

梁普通四年（523）康勝造釋迦像為代表性的例子（圖26，成都，四川博物院藏）。造像碑高三五點八、寬三〇點四公分，中央釋迦像立於蓮座上。左右為四弟子與四菩薩相互交錯。菩薩在前，立於蓮座上，弟子在後。左右兩端的菩薩有頭

42.　孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁122-125。

43.　八木春生，《中國佛教美術と漢民族化：北魏時代後期を中心として》，頁286。

光。右前方為著鎧甲、大袖衣、長靴的神將像，雙手持一棍。左前方為著大袖衣、赤足，右手托塔的天部形象。神將與天部均有頭光，立於蓮臺，臺下有一俯身的人物。左右側面有神將與童子形的人物。主尊蓮座的左右有獅，最下一層為六尊伎樂天人。背光上半已殘，可見到飛天與故事圖。多尊造像的組合複雜，前後上下各有深淺。雖然是造像碑，卻具有多層次的空間感。造像碑的背面作淺浮雕，上層為故事圖，下層為左右對稱的供養人行列，兩層之間以樹木區隔。



圖27　梁，〈比丘釋法海造無量壽佛像〉（天監三年〔504〕，1995年出土，成都：成都市文物考古研究所藏）

闕身第二、三、四號的菩薩立像具有梁代造像風格。南齊永明元年（483）比丘釋玄嵩造像碑（成都，四川博物院藏）側面刻有菩薩像，其天衣作X字形。成都西安路出土的北齊永明八年（490）比丘釋法海造彌勒成佛像、天監三年（504）比丘釋法海造無量壽佛像中的菩薩像具有相同的服飾（圖27）。不過在這些造像中菩薩像的衣裾平滑下垂，未呈三角狀。在成都商店街所出土的梁天監十年（511）的如來五尊像中脇侍菩薩開始出現較明顯的三角狀衣裾，一直到稍晚的梁中大同三年（548）的觀音菩薩立像（成都，四川博物院藏）中均可以見到。[44]

此外，成都商業街出土齊建武二年（495）荊州道人釋法明造觀世音成佛像中，右側菩薩保存完好，天衣交叉於腹部，頭上束有雙髻。四川廣元千佛崖第七二六號窟（大佛窟）南壁脇侍菩薩立像具有北魏關中造像風格，年代為六世紀前半，頭束雙髻，肩上所披的天衣向兩側提起。[45] 這類束有雙髻菩薩像在梁代成都地區尚未出現，其系統與戴寶冠的菩薩像有所不同，有待進一步研究。

如果以尊像組合的複雜度為線索，平楊府君闕闕身絕大多數的造像都顯示了梁代造像的風格。不過其中有數龕作三尊像，背光並無複雜的雕飾，可視為保留了南齊較為樸素的風格。第一七號龕為三尊像，主尊較大，主尊與兩脇侍之間留有空白。就現存的背光來看，原來的雕飾應該較有限。而另一方面，龕外右側的供養人

44. 參見李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，頁65-66。
45. 廣元皇澤寺博物館、成都市文物考古研究所，《廣元石窟》（成都：巴蜀書社，2002），頁101-102。

像則與其他梁代造像相近，顯示出新舊元素的交融。第二八、二九號佛道並列龕中均為三尊像。此處第二九號龕作三尊像組合，應該是為了與道教像相對應。此外，第六號龕可確定為三尊像，風化嚴重。

第一五號龕的風格特殊，不僅是供養人，包括佛龕也是以淺浮雕與線刻畫製作。雖然毀損嚴重，背光上的七佛、主尊的下襬以及獅子均位在同一平面上，石面並沒有凹凸起伏的痕跡。在益州地區的造像中正面主要為高浮雕，背面則為淺浮雕與線刻畫。第一五號龕的風格類似造像碑的背面。

第二八、二九號龕所見的佛道組合方式，亦即以尖拱龕表現佛教，以方形龕表現道教像，並未見於北朝。[46] 報告書中論及此闕身的道教造像認為是受到關中道教造像的影響，主張南朝道教本無造像。不過由此例來看，南朝梁的四川地區已經出現佛道並坐像，在表現形式上具有區域性特徵。由此看來，道教造像的出現可能具有多樣性的源流，四川地區有其道教造像的傳統。此佛道雙龕為這類圖象在四川地區現存最早的實例，也是南朝造像中僅見的一例，具有特殊的重要性。此外，第三三、三七號龕可以與西安路出土道教像並列為南朝最早的單尊道教造像。由這三尊道教像可知南朝四川地區道教造像的模式已經成形，表現出明確的特徵，與佛教造像有所區隔。南朝道教造像中所見這種一方面模仿、學習佛教造像，一方面刻意凸顯其本身獨特性的作法，成為往後道教吸收佛教美術的重要模式。

平楊府君闕中的說法圖、供養人像也都與益州地區的造像相似。在第二六號龕中甚至將背光中的說法圖加以擴大，放置在尊像的兩側，更強調了眾生聽聞佛法的意義。第二六號龕所見的八字形說法圖，在南朝造像中頗為常見，為南朝佛教造像的特色之一。過去學者對於這種八字形構圖的研究，主要著重在與南朝經變、淨土變的關聯。不過必須留意在同時期，這種構圖也常被用來表現說法圖，並不限於淨土的表現。南朝造像碑多將說法圖刻在主尊的背光上。畫面中人物眾多，密集地排列成中軸對稱的八字形。

成都市西安路出土梁中大通二年（530）比丘晃藏造像碑高三八點五、寬二七

46. 北朝道教造像的相關研究參見：松原三郎，〈道教像論考——齊周の道教像について——〉，氏著，《增訂中國佛教雕刻史研究——特に金銅佛及び石窟造像以外の石佛についての論考——》（東京：吉川弘文館，1966），頁211-229；神塚淑子，〈南北朝時代の道教造像——宗教思想史的考察を中心に——〉，收入礪波護編，《中國中世の文物》（京都：京都大學人文科學研究所，1993），頁225-289；後收入氏著，《六朝道教思想の研究》（東京：創文社，1999），頁464-545；李豐楙，〈北周建德元年李元海等造元始天尊碑記及妓樂圖考〉，收入李焯然、陳萬成主編，《道苑繽紛錄》（香港：商務印書館，2002），頁52-90；Stephen R. Bokenkamp, "The Yao Boduo Stele as Evidence for the 'Dao-Buddhism' of the Early Lingbao Scriptures," *Cahiers d'Extreme-Asie* 9 (1996-1997): 55-68.

公分，為一佛、四菩薩、四弟子、二力士像，前方有雙獅、地神承瓶（圖28）。菩薩與弟子像位置較高，力士像位置較低，與獅子位在同一水平。其背光上刻畫細密的小佛像與分成三層的眾人。[47] 第一層以中央頂端的佛像為中心，作八字形排列，這應該是佛說法圖。背光頂端為一塔，兩側為飛天。類似的佛說法圖也出現在西安路窖藏所出土的二佛並坐造像碑（H1：5），構圖大致相同，可知已成為一定的模式。商業街出土南朝造像碑（90CST⑤：7）高四〇點一、寬二四點二公分，無論是尊像組合、整體的造型或是細節的表現，均類似比丘晃藏造像碑。[48] 這些表現說法圖的造像特點是，主尊均為釋迦或釋迦多寶並坐像。



圖28　梁，〈比丘晃藏造像碑〉（中大通二年〔530〕，1995年出土，成都：成都市文物考古研究所藏）

第二六號龕說法圖與其他南朝造像相較起來，其特點在於它並非刻在背光的內層，而是位在造像龕的外側，顯得更強調了說法的壯觀場面。探究其原因，可能是闕身石塊呈橫向長方形，無須如造像碑以背光的範圍為限，適合用來作橫向的畫面展開。這種特點也可見於下方的供養人物。供養人分成左右兩組，前方均有身材較高大的人物引領，頭上有傘蓋。後方有步帳圍繞。供養人之間的空白處原來有題記，內容已經很難辨識。這些供養人的形象與一般南朝益州造像的供養人相同，左右對稱，為穿著褒衣博帶的南朝士人形象。差異之處在於南朝造像供養人都位在造像碑的背面，平楊府君闕則由於闕身的限制，而將供養人配置在造像龕的同一面，宛如造像碑圖象配置的平面展開，由於闕身的限制，因此將原來位在造像碑背面的供養人像、題記安排在尊像的兩側。若進一步就第二六號龕上下內容之間的關係來看，主尊坐像與下方題記的位置相應，下方供養人則與聽聞佛法的僧人、信眾的位置相對稱。

第三六號龕供養人位在左下方，僅有一組，並未相互對稱。這種單組、非對稱的供養人配置，也可見於益州的南朝碑像。例如西安路出土的梁天監三年（504）

47. 成都市文物考古工作隊、成都市文物考古研究所，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，頁4-20。

48. 張肖馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，頁10-12。

釋法海造無量壽佛像，背面淺浮雕四位供養人，均為褒衣博帶的形象，以左側第一位人物為主。[49] 另外成都市商業街所出土釋迦碑像（90CST⑤：9）背面有四位供養人，最右側為手執香爐的侍女，其餘三位為男性。雖然這件碑像已殘，但是供養人很可能也是作單組的安排。[50]

（二）南朝造像與八關齋的關聯

由北朝造像的相關研究可知，造像落成的前後信徒會舉行齋會、八關齋會、行道等儀式。[51] 南朝造像的材料雖然較少，不過由現存的造像題記，仍可找出若干與齋會有關的線索。

八關齋又稱八戒齋、八齋戒、八戒等，為佛教徒所必須遵守的戒律之一。相對於五戒為信徒所需時時奉行，八戒則限定在特定日期的一日一夜之間。[52] 三國吳支謙譯《佛說齋經》中記有在家信者應於每月六次的齋日中行八戒，八戒大致為：不殺生、布施、不淫、不妄語、不飲酒、不為歌舞倡樂、不臥好床，以及過午不食。[53] 此外，受齋戒之日必須習「五念」，五念即為：一、念佛；二、念法；三、念眾；四、念戒；五、念天。若持八戒五念，其功德廣大，可生於天，得長壽並成佛。持守八戒的日期為六齋日與三長齋日。六齋日為每月的八、十四、十五、二十三、二十九、三十日。三長齋日為正月、五月、九月的一至十五日。[54]

值得注意的是，在目前所知南朝造像碑的題記中，所刻的日期與六齋日頗有重疊。管見所及的小型南朝造像碑中，題記中刻有日期者有十三件，符合六齋日者有八件，總數近四分之三，當非偶然。按照年代依序排列，這八件造像分別是：梁普通四年（523）三月八日康勝造釋迦造像（成都，四川博物院藏）、梁普通六年（525）□月八日釋迦造像（成都，四川博物院藏）、成都西安路梁中大通二年（530）七月八日比丘晃造釋迦像、梁中大通五年（533）正月十五日上官法光造釋迦像、梁中大通五年（533）正月廿三日尹文宣造釋迦雙身像、西安路梁大同十一年（545）十月八日張元造釋迦、多寶並坐像、梁太清三年（549）七月八日丁文

49. 成都文物考古工作隊、成都市文物考古研究所，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，頁10。

50. 張肖馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，頁14-17。

51. 劉淑芬，〈五至六世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.3（1993）：497-544。

52. 道端良秀，《中國佛教思想史の研究》（京都：平樂寺書店，1979），頁380-394；金澤啟明，〈初期中國佛教の齋について〉，《東方宗教》63（1984）：55-63；船山徹，〈六朝時代における菩薩戒の受容過程——劉宋．南齊期を中心に——〉，《東方學報》67（1995）：1-135。

53. 支謙譯，《佛說齋經》，收入《大正藏》，第1冊，頁910c-912a。

54. 道端良秀，《中國佛教思想史の研究》，頁382。

亂造釋迦雙身像（成都，四川大學博物館藏）、西安路窖藏出土梁太清五年（551）九月三十日杜僧逸造阿育王像。[55] 其中僅梁中大通二年（530）比丘晃藏造釋迦像的供養人為僧人，其餘均為在家信徒。

造像日期不符合六齋日者有五件，分別是：成都西安路出土齊永明八年（490）十二月十九日比丘釋法海造彌勒成佛像、天監三年（504）三月三日比丘釋法海造無量壽佛像、梁中大通四年（532）八月一日比丘釋僧顯造釋迦像（四川大學博物館藏）、梁中大同元年（546）十一月五日比丘釋慧影造三尊像（上海博物館藏）、梁中大同三年（548）二月七日比丘□愛造觀音像（四川博物院藏）。[56] 成都西安路出土的兩件造像碑中均出現比丘釋法海，可能是同一人。令人玩味的是這五件造像的供養人皆為僧人。推測其原因，八關齋原來是專為在家信徒所設，僧人雖然也可參與八關齋，但是無須配合六齋日來造像。[57] 反過來說，這五例可作為選擇在六齊日完成造像者多為在家信眾的輔證。[58]

平楊府君闕中有四個記有造像日期的題記，分別位在第一四、一五、一七號龕。第一四號龕題記為：「大通三年（529）閏月廿三□弟子許善」。在第一七號龕題記中也可見到許善，應該是同一人。第一七號龕題記的造像日期同為大通三年閏月廿三日。在同一題記中的佛弟子道洪也同樣在此日供養佛像。其中「廿三日」為六齋日之一。在這四個日期中有三條符合六齋日，比例甚高。

由以上南朝造像落成的日期看來，其時間多與六齋日相重疊。由於重覆性高，此日期應該是為了配合齋會所作的安排，與在家信眾的修行活動有關。[59] 由於這類造像碑、造像龕的尺寸較小，較大型造像容易製作，供養人可以事先安排，以六齋

---

55. 以上材料出自：成都市文物考古工作隊、成都市文物考古研究所，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，頁4-20；張肖馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，頁4-18；袁曙光，〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉，頁19-38；霍巍，〈四川大學博物館收藏的兩尊南朝石刻造像〉，《文物》2001年第10期，頁39-44；彭州市博物館、成都市文物考古研究所，〈四川彭州龍興寺出土石造像〉，《文物》2003年第9期，頁74-86。尹文宣造釋迦雙身像的題記釋讀得到李裕群先生的指教，特此致謝。

56. 簡報中釋為「比丘□愛秦為亡……」，本文據碑文改讀為「比丘□愛奉為亡……」。袁曙光，〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉，頁31。

57. 成都西安路出土梁中大通二年（530）比丘晃造釋迦像的造像日期為七月八日。此供養人雖為僧人，其造像的日期卻符合六齋日。

58. 筆者目前所知的兩件刻有「八關齋主」的北朝造像碑中，其造像日期均符合六齋日。分別是東魏興和四年（542）十月八日李氏合邑造像碑（鄭州，河南博物院藏）、北齊天保九年（558）二月八日魯思明等造寺記（鄭州，河南博物院藏）。相關資料有待進一步蒐集與比對。顏娟英主編，《北朝佛教石刻拓片百品》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2008），頁110-111、165-166。

59. 南朝的八關齋會十分盛行。小笠原宣秀，〈中國中世における佛教生活〉，《印度學佛教學研究》2.1（1953）：67-71。

日作為造像落成之日，充分掌握造像完成的時間，將造像供養與個人的齋戒緊密結合。如同上述，受齋戒之日必須習「五念」（念佛、念法、念眾、念戒、念天）。闕身造像中的佛像、菩薩像、佛說法圖，可作為信徒施行八關齋時禮拜與懺悔的對象。

北闕中有兩龕的四天王像可能具有較特殊的地位。北闕西面有四天王像的線刻畫，具有獨立性，並非作為佛像的脇侍。北闕東面第五號龕左右亦有四天王像，雖然位在主尊兩側，但是並非位在第五號龕的龕內，而是位在供養人像的外側。第五號龕的右側的兩尊天王像呈半跏坐姿，頗為特殊（圖10）。梁普通四年（523）康勝造釋迦像中正面兩側的天部像呈立姿，左右兩側的天部像則為半跏坐姿（圖29）。第五號龕右側呈半跏坐姿的兩尊天王像，可能是來自康勝造釋迦像中所見的這類天部像。



圖29　梁，〈康勝造釋迦像〉側面（普通四年〔523〕，成都：四川博物院藏）

前引五念之中的第五為「念天」。據《佛說齋經》其「天」意指：「第一、四天王；第二、忉利天、鹽天、兜術天、不憍樂天、化應聲天。」[60] 其中的「天」有二義，首先指四天王，其次為諸天界。由此可以解釋為何在闕身刻畫出獨立的四天王像。這兩組四天王像可能與五念中的「念天」有關。

六齋日中必須「念天」的原因，在於四天王在六齋日中扮演監察、考核信徒言行的角色。據劉宋智嚴、寶雲共譯《佛說四天王經》：

> 四天神王即因四鎮王也，各理一方，常以月八日遣使者下，案行天下，伺察帝王、臣民、龍鬼、蜎蜚、蚑行、蠕動之類，心念、口言、身行善惡；十四日遣太子下；十五日四天王自下；二十三日使者復下；二十九日太子復下；三十日四王復自下。四王下者，日、月、五星、二十八宿，其中諸天僉然俱下。[61]

60. 其後的經文為：「當自念：『我以有信、有戒、有聞、有施、有智，至身死時精神上天，願不失信戒聞施智。』是念天者，愚癡惡意怒習悉除，喜心自生樂天統業。譬如寶珠，常治清明。齋念天者，其淨如是。」支謙譯，《佛說齋經》，收入《大正藏》，第1冊，頁911c。

四天王於每月的八、二十三日派遣使者，十四、二十九日派遣太子，十五、三十日則為親自來到人間，監察在家信徒是否能守齋持戒。當四天王親臨之日，日、月、五星、二十八宿等皆隨從而下。此外，四天王在六齋日中還能鎮懾邪鬼並護佑信徒。[62]

東晉時期八關齋已經相當普及，關於當時八關齋具體進行的狀況，可由高僧支遁（314-366）的〈八關齋詩序〉略知一二：

> 間與何驃騎期當爲合八關齋。以十月二十二日，集同意者，在吳縣土山墓下。三日清晨爲齋，始道士白衣凡二十四人，清和肅穆，莫不靜暢。至四日朝，眾賢各去……。[63]

其中八關齋的日期選在十月二十三日，因此眾人必須在前一日與會。地點選擇在「吳縣土山墓下」，原因不明。參加者共有道俗二十四人，齋戒自二十三日當日清晨開始，止於二十四日晨，歷經一日一夜。文中支遁以「清和肅穆」來形容八關齋的過程，文辭間透露出南方名士的隱逸氣息。由此可知僧人也參與八關齋。

八關齋並能與造像供養相結合，作為薦亡功德的一環。北魏崔挺出自博陵崔氏，深受孝文帝禮遇。崔挺歿亡後其屬下施行佛事以紀念其德政，傳為美談。據《魏書》卷五七：

> 光州故吏聞凶問，莫不悲感，共鑄八尺銅像於城東廣因寺，起八關齋，追奉冥福，其遺愛若此。[64]

崔挺的屬下得知其死訊之後，於光州（今山東掖縣）的廣因寺鑄造八尺銅像，行八關齋以祈求冥福。劉宋孝建元年（454）孝武帝曾在文帝忌日於中興寺舉行八關齋，同樣具有為亡者祈福的意義。[65]

上述文獻可作為認識造像供養與八關齋關係的參考。由於南朝造像的主要目的

61. 智嚴、寶雲共譯，《佛說四天王經》，收入《大正藏》，第1冊，頁118b。
62. 關於四天王與六齋日的關係，參見長岡龍作，〈佛像の意味と上代の世界觀——內と外の意識を中心に〉，收入佐藤康宏編，《講座日本美術史・3　圖像の意味》（東京：東京大學出版會，2005），頁13-45。
63. 道宣，《廣弘明集》卷三〇，收入《大正藏》，第52冊，頁350。
64. 魏收，《魏書》（北京：中華書局，1974），卷五七，頁1266。
65. 「孝建元年，文帝諱日，羣臣並於中興寺八關齋，……。」李延壽，《南史》（北京：中華書局，1974），卷二六，頁702。

在於祈求七世父母、眷屬的冥福，供養人以六齋日作為造像落成的日期，其原因在於除了可將佛像作為齋戒禮拜的對象之外，還應該與造像的功德有關。由於信徒個人的修持與精進有助對於佛、菩薩的感應，可藉由個人的齋戒來增進造像的功德，這可能是八關齋之所以能與造像供養相結合的重要因素。[66]

由闕身的供養題記來看，其並非義邑團體的造像，而是以家族為供養單位。[67]供養人圖中人物的身高參差不齊，與北朝造像碑中整齊排列的方式不同。此外，供養人中還屢見兒童的形象，可知應該是家族群像的表現。由於造像題記中未見官銜，因此供養人應該是屬於南朝社會的中下層階級。

五、由墓闕到浮圖

以下考察南朝對於闕的一般性認識，並在此基礎上思考平楊府君闕中佛龕的位置與漢闕畫像布局之間的關聯。經歷了魏晉時期墓葬文化的變革，南朝墓闕的使用較為衰微。就南朝陵墓塋域的布局來看，由外而內有石獸、石柱、石碑各一對，但是尚未見保留石闕的例子。[68] 除了皇室之外，其他一般士族的墓地中也未見墓闕。[69] 南朝雖然墓闕衰微，但是闕依然是具有明確政治象徵性的地標，立闕具有記功頌德的政治功能，這一點與北朝相同。[70] 據劉璠（510-568）《梁典》，天監七年（508）梁武帝曾詔於宮城建立石闕，規模恢弘：

> 於是選匠量功，鐫石爲闕，窮極壯麗，冠絕古今，奇禽異羽，莫不畢備。[71]

---

66. 船山徹指出八關齋代表在家佛教的理想生活，可作為各類佛教儀式的基礎。船山徹，〈六朝時代における菩薩戒の受容過程——劉宋・南齊期を中心に——〉，頁58-59。
67. 南朝並無義邑組織，相關背景的討論參見劉淑芬，〈從造像碑看南北朝佛教的幾個面向——石像、義邑和中國撰述經典〉，收入林富士主編，《中國史新論——宗教史分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2010），頁217-258。
68. 南京博物院編著、徐湖平主編，《南朝陵墓雕刻藝術》（北京：文物出版社，2006）。
69. 二○○○年南京蕭偉墓地發掘出建築基址，重新引發了學者對於南朝墓葬是否使用墓闕的問題的討論。發掘者認為此遺跡應為墓闕，與漢代墓闕具有繼承關係。不過學者尚有不同的看法，認為應該是陵園的陵門一類的遺跡。南京市文物研究所等，〈南京梁南平王蕭偉墓闕發掘簡報〉，《文物》2000年第7期，頁59-71；朱光亞、賀雲翱等，〈南京梁蕭偉墓闕原狀研究〉，《文物》2003年第5期，頁89-93；羅宗真、王志高，《六朝文物》（南京：南京出版社，2004），頁84-85。
70. 參見拙文，〈北朝晚期漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化——以北齊安陽石棺床為主的考察〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》81.3（2010）：513-596，特別是頁525-526。
71. 引自陸倕，《石闕銘》，收入蕭統編，李善注，《文選》（上海：上海古籍出版社，1986），卷五六，頁2412-2424。

由「奇禽異羽，莫不畢備」可知石闕上雕飾各類神物。這類雕飾的主題可見於現存的漢闕，也符合晉朝崔豹《古今注》中對於闕的描述：「其上皆丹堊，其下皆畫雲氣仙靈奇禽怪獸，以昭四方焉。」[72] 文中「雲氣仙靈奇禽怪獸」相當於《梁典》中的「奇禽異羽」，可知蕭梁宮闕的設計與漢晉傳統有所承接。

梁普通六年（525）謝舉還官之後，其屬下與郡民赴闕陳情，請為謝舉立碑，得到梁武帝的許可。據《梁書》卷三七：

> 在郡清靜，百姓化其德，境內肅然。罷郡還，吏民詣闕請立碑，詔許之。[73]

這裡的闕應該是指皇城的宮闕。南朝除了皇室之外，地方官員依然繼續造闕，例如《梁書》卷五三〈良吏傳〉中有丘仲孚，曾領大匠建造雙闕。[74] 由此可知，在南朝闕與碑有所區別，但都具有記功頌德的政治功能。這一點與漢闕、漢碑一脈相承。

以下嘗試進一步考察的問題是，當南朝佛教信徒企圖在平楊府君闕身上雕鑿造像龕時，是否曾經意識到這是一組雙闕？或是僅是將之視為一組無任何意義的人工石造物？由於資料的缺乏，要具體說明這個問題頗為困難，以下主要由造像龕的分布與位置作為思考的線索。

首先，這些造像龕並非平均地雕鑿於闕身任何平滑處，在分布上有疏密之別。如果供養人僅是將闕視為平滑石塊的替代品，其造像的位置應該平均分布，分散於闕身各面，而不是集中在西面。尤其是南闕東面平整但是卻完全未刻造像，頗為奇特。就方位來看，北闕的造像分布於北、南、西面，南闕造像則集中在西面。北闕造像中北面六龕，南面二龕，西面十七龕，可知雙闕同樣是以西面為主要分布範圍。

其次的問題是為何供養人偏好在闕身西面造像？以下提出兩種可能性：第一、為了覆蓋東漢題記。目前平楊府君闕闕身並無東漢題記，但是若參考形制極為相近的四川雅安高頤闕，推測闕身原來刻有墓闕主人的官銜與姓名，且占據醒目的位置。高頤闕左闕僅存闕身，背面的柱間刻有四行十六字隸書；右闕保存完整，同樣在背面三柱間刻有四行十六字隸書，位置相互對稱。[75] 由此看來，平楊府君闕雙闕西面的三柱之間原來很可能也有題記，只是後來為了開鑿佛龕而被鏟去。[76] 南北雙

---

72. 崔豹，《古今注》卷上，收入上海古籍出版社編，《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，1999），頁236。
73. 相關實例又見同卷〈何敬容傳〉。姚思廉，〈何敬容傳〉，《梁書》（北京：中華書局，1973），卷三七，頁530-531。
74. 姚思廉，《梁書》卷五三，頁771。
75. 重慶市文化局、重慶市博物館等編著，《四川漢代石闕》，頁31-32。
76. 陳明達，〈漢代的石闕〉，頁12。

闕西面的龕像都是雕鑿在三柱間的範圍。若是如此，則南朝供養人不但明白這是平楊府君的墓闕，而且還刻意鏟去闕身西面墓主的官銜與姓名，改鑿為造像龕。現存造像記也主要集中在西面。如果這個推測可以成立，可以說供養人具有改造漢闕的意圖。

第二、為了配合由闕所界定的內外之別。雙闕的西面相當於闕的內側。闕具有區隔、分界的功能，並以內側為神聖空間。高頤闕中墓主官銜、姓名均刻在闕身背面，應該也是出自同樣的理由。佛龕主要分布在闕的內側，符合由闕所劃定的內側空間。[77] 北闕南面則相當於內外之間的過渡性交界。由此可以推測，供養人不但知道這是一組漢闕，而且了解其作為「特殊的界碑」的功能。[78]

造像所在的高度也值得注意。平楊府君闕闕身高二點四三公尺，臺座高零點四公尺，由地面至闕身頂部合計二點八三公尺。闕身造像龕所在位置集中在闕身的上半部。北闕東面的第一、二、三層（自下而上）；南面第一、二、三、四層均無造像。南闕西面的第一層無造像。另外，南北兩闕子闕的第一、二層均無龕像。目前雙闕中的幾個主龕均位在第五、六層，例如第九、一〇、一三、二五、二六、二七號龕。第七號龕甚至刻在斗栱與闕頂之間。如果供養人僅是選擇石面光滑處造像，則當以接近地面處為便捷，不必費力地將造像雕鑿在高二點五公尺以上的石面。在這樣的高度造像，工匠顯然還必須先搭建鷹架。推測當供養人選定在闕身的某一面造像之後，儘可能將之刻在闕身最上層，透露出以高處為尊位的意識。

關於雕於高處的原因，學者認為這是為了便於工匠雕造和信徒的瞻仰。[79] 本文則嘗試將這一現象與闕的特質一併考慮。就一般南北朝造像碑的圖象布局來看，主尊居於中央，並未將最高處視為絕對尊位。換言之，將龕像刻於高處並非理所當然。如同第二節所述，四川漢闕中主要的畫像雕刻在闕的上層。由此看來，這種以高處為尊的意識與闕身漢代畫像的布局具有相通之處。

綜合上述考察，南朝供養人應該了解這是一組闕，而不是沒有任何意義、中性的人工石造物。將闕身西面的漢代題記鏟除，顯示出供養人具有改造雙闕的意圖。平楊府君闕可以說為佛教信徒提供了現成的紀念性石造物。這批龕像中的紀年分布於大通元年（527）至中大通三年（531）之間，位在最上層的幾個主龕的年代應該稍早或同於第一五號龕。可知這批龕像是在相隔不久的時間內陸續完成，雖然可能沒有事前的整體計畫，但是供養人在龕像位置的選擇上卻又顯示出一定的默契。另外，不能忽略

77. 這一觀察得自肥田路美女士的教示，特此致謝。
78. 語出陳明達，〈漢代的石闕〉，頁18。
79. 孫華，〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉，頁121。

的是北闕第一五號龕的題記中記有「依碑石像一軀」。這是平楊府君闕中唯一透露出供養人如何看待雙闕的文字。由此可知此龕的供養人將刻了龕像之後的闕身視為碑的一種。可以說供養人將漢代石闕改造為類似造像碑的佛教紀念碑。



圖30 梁，〈王叔子造釋迦像〉（天監十年〔511〕，1990年出土，成都：成都市文物考古研究所藏）

此外，闕與塔也具有相關性。闕與塔均屬高樓建築，其造型有類似之處。闕的頂部有檐，形制雖與塔不同，但同樣模仿自木構高樓式建築。北朝多見四面造像或塔像，頂部可見屋檐，以象徵天宮。成都市商業街出土梁天監十年（511）王叔子造釋迦像背光中有雙塔，左右對稱（圖30、31）。塔為層檐結構，分三層，旁有一僧人跪拜。[80] 這種對稱的雙塔，位在背光中央佛像與脇侍兩端的外側，具有類似雙闕用來導引觀者、提示中軸布局的作用。雙塔為南北朝新出現的佛塔布局。據《南齊書》宋明帝（439-472在位）捨宅建造湘宮寺：

> 帝以故宅起湘宮寺，費極奢侈。以孝武莊嚴刹七層，帝欲起十層，不可立，分爲兩刹，各五層。[81]

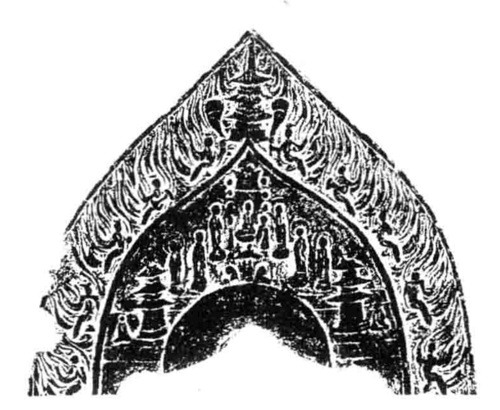


圖31 梁，〈王叔子造釋迦像〉背光拓片（天監十年〔511〕，1990年出土）

原來計畫興建十層佛塔，但因種種條件的限制改為「分兩刹，各五層」，成為兩座五層塔。推測其布局應該是依據寺院的中軸線作左右對稱排列。[82] 梁天監十年

80. 張肖馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，頁12-14。
81. 蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1972），卷五三，頁916。又見李延壽，《南史》卷七〇，頁1710。此外，梁大同四年（538）梁武帝曾在長干寺設無礙大會，豎二刹。姚思廉，《梁書》卷五四，頁792。
82. 李玉珉，〈中國早期佛塔溯源〉，《故宮學術季刊》6.3（1989）：75-104，特別是頁84-85。

（511）王叔子造釋迦像背光中的雙塔可作為輔證。平楊府君闕並非佛塔，但是由於其形態呈樓閣狀，闕身上部有檐、仿木構斗栱，又相互對稱，不論是在結構或布局上都與雙塔有相近之處。

由於平楊府君闕位在交通要道上，推測在南朝已是該地的醒目地標。這一點符合造像應置於大道通衢，以感化來往行人的條件，在具有「昭告四方」作用的闕上造像，應有利於弘揚佛法。而且闕在南朝的政治、社會活動中具有尊貴性與紀念性，佛教信徒也可藉由在闕上造像來表達其對於佛像的崇敬。至於在齋會時是否以「行道」的方式來環繞闕身、禮拜造像，目前已難以證明。

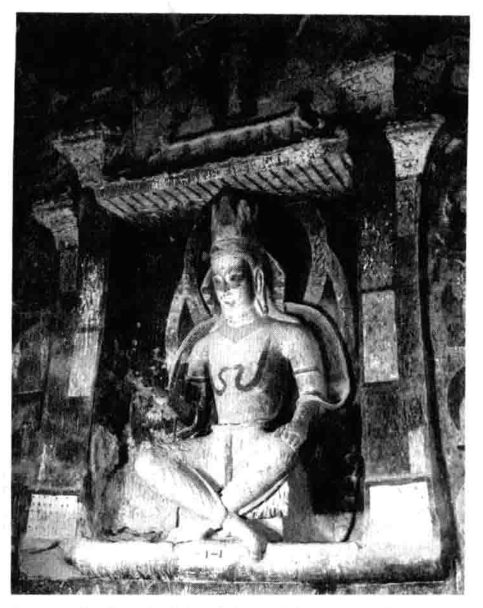


圖32　北魏，甘肅敦煌莫高窟第二五四窟交腳彌勒菩薩像龕



圖33　東漢，天門銅牌線描圖（1983-1987年間四川巫山縣出土）

由比較宏觀的角度來看，佛教美術東傳之後廣泛地吸收了許多中國傳統建築的因素，促使佛教藝術本身產生了許多豐富的變化。例如十六國時期雙闕已經與佛教的天界相互結合。敦煌莫高窟第二七五窟的年代為北涼，在其南北兩壁的上方設有闕型龕，由屋檐與雙闕所組成。龕內有交腳彌勒菩薩像，可知闕型龕成為兜率天宮的象徵。同樣的龕型也可見於莫高窟第二五四、二五九號窟（圖32）。兩窟的闕型龕均位在石窟壁面的上側。第二五四窟中的闕型龕上方緊接人字披，可知有意安排在高處，與下方的佛傳故事相區隔。

闕型龕與東漢四川地區墓葬中所見的天門十分類似。例如重慶市巫山縣出土的天門圖銅牌中雙闕相互連接，闕內中央有懸璧，下方坐一神人，戴冠，似為男性，可能是東王公。雙闕之間書有「天門」二字（圖33）。綿陽河邊東漢晚期崖墓出土一搖錢樹座，高四三公分，中央有西王母坐於龍虎座上，龍虎座與下方的雙闕相結，成為一體（圖34）。此處的雙闕具有通往崑崙山仙境的意義。[83] 敦煌莫高窟中所見的闕型龕，應該是以這類的模式為原型，並更換雙闕之間主神，將西王母、東

王公改為交腳彌勒菩薩，具有天門意義的雙闕遂被轉化為佛教天宮。



圖34　東漢晚期，搖錢樹座拓片（1986年四川綿陽河邊崖墓出土）

南北朝佛教所採用的紀念性石造物種類甚多，包括石窟、石塔、造像、造像碑、石碑、石柱等。例如北齊天統三年至五年（567-570）的「標異鄉義慈惠石柱」（河北省定興縣）高六點六五公尺，由礎石、柱身、石殿所構成。由石柱上的頌文可知此石柱的建立是為了表彰一群佛教信徒的義行。[84] 石柱為八角形，柱礎上有蓮瓣，頂部有一小石殿。石殿中央有一坐佛，性質類似佛龕。此佛龕位在柱身最高處，也可視為天宮。石柱正面上方形成一塊平面，上刻「標異鄉義慈惠石柱」等字，此形制類似墓表上刻有某某之神道字樣的矩形平板。由此可知佛教的紀念性石柱與漢代以來的神道石刻在形制上具有共通的因素。[85]

平楊府君闕中所見供養人轉用漢闕的作法乍看之下頗為奇特，但是若由傳統中國建築與佛教文化相互調適、融和的角度來看，有其在地化過程的合理性。這批佛教龕像正體現了蕭梁時期綿陽地區在地化佛教信仰的生動面貌。第三六號龕出現罕見的菩薩形雙觀音坐像，也可以從這個角度來加以理解。

六、小結

四川漢闕的主要功能為神道的入口，也具有通往西王母世界的天門的象徵意義。到了蕭梁時期，佛教徒在闕前舉行齋會，於龕上造像，雙闕已經脫離了原來的

83. 何志國，〈四川綿陽河邊東漢崖墓〉，《考古》1988年第3期，頁219-226；趙殿增、袁曙光，〈「天門」考——兼論四川漢代畫像磚（石）的組合與主題〉，《四川文物》1990年第6期，頁3-11；曾布川寬，〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》65（1993）：23-221，特別是頁89，收入氏著，《中國美術の圖像と樣式．研究篇》（東京：中央公論美術出版，2006），頁118-207。感謝曾藍瑩女士對於巫山縣出土天門圖銅牌人物圖象比對的指正。

84. 羅哲文，〈義慈惠石柱〉，《文物》1958年第9期，頁67-68；劉淑芬，〈北齊標異鄉義慈惠石柱——中古佛教社會救濟的個案研究〉，《新史學》5.4（1994）：1-50。

85. 傅熹年主編，《中國古代建築史．2　兩晉、南北朝、隋唐、五代建築》（北京：中國建築工業出版社，2001），頁136-137；Nancy S. Steinhardt, ed., *Chinese Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 86.

喪葬脈絡，被改造為類似造像碑、石塔的佛教紀念碑。南朝佛教信徒藉由闕的再利用，賦予了古老的漢闕嶄新的宗教意義與價值。

整體看來，平楊府君闕的造像表現出類似梁代普通至中大通年間（520-534）的益州風格，這也符合闕身分布於大通元年（527）至中大通三年（531）之間的紀年。綿陽該地的造像風格與區域文化中心同步，並無時間上的落差，可知益州的區域風格很快地傳播至綿陽一帶，流通的管道十分順暢。綿陽與汶川地區的造像相較，保留更多梁代益州造像的風格。不論是就尺寸或就風格來看，平楊府君闕的造像龕均應模仿了益州地區造像碑的模式。這類小型的益州造像相對於大型的單身造像，較便於攜帶與流通，可能是當時該地區造像傳播的主要載體。

綿陽雖然位在四川出入關中的交通要道上，但是該地並未直接吸收河西、關中地區佛教文化。河西、關中的佛教美術的影響可能是先經由益州的僧人、工匠作坊消化之後，才又輾轉回流至綿陽。其地理位置偏北並未對於該地造像帶來關鍵性影響，以益州為代表的區域性文化中心才真正對於平楊府君闕的造像發揮了主導性的作用。綿陽在五五三年納入西魏的版圖，六世紀下半西魏、北周的造像風格對於四川造像產生深遠的影響，改變了益州造像風格。平楊府君闕的造像保留了西魏、北周統治之前以益州為中心的四川區域造像風格。綿陽為目前所知蕭梁時期益州造像風格中，位置偏北的重要據點，與具有北魏造像風格的廣元相對比。確認了這一現象，可能有助於思考南朝晚期四川造像之間的關係與區域內部的文化交流問題。

最後回到本次會議的主題「漢晉轉折」，來看待平楊府君闕的歷史意義。藉由平楊府君闕的研究，可從新的角度來思考漢晉轉折的內涵，亦即由南朝人對待、運用歷史遺跡的方式，來認識漢末至南朝時期藝術文化的變遷。在目前的研究中大多將漢闕與南朝造像區隔為兩種不同的研究範疇，但是在平楊府君闕中，兩者並存於同一空間，藉此讓我們得以思考南朝對於漢代歷史遺物的態度、認識，以及如何加以再利用。如何經由墓葬與佛教文化之間相互交錯、重疊的領域來考察漢晉轉折的複雜內涵，可能是未來值得進一步深入探討的課題。

後記　本文承顏娟英女士、李玉珉女士惠賜寶貴意見，兩位審查先生悉心指正。田野調查曾得到雷玉華女士、王劍平先生的大力協助，深表謝忱。本文爲蔣經國國際學術交流基金會「唐代四川佛教造像研究」(RG014-D-07）之部分成果。

參考書目

【傳統文獻】

支謙譯，《佛說齋經》，收入《大正藏》，第1冊。
李延壽，《南史》，北京：中華書局，1974。
姚思廉，《梁書》，北京：中華書局，1973。
洪适，《隸續》，收入嚴耕望編，《石刻史料叢書．甲編》，臺北：藝文印書館，1966，卷2。
婁機，《漢隸字源》，清光緒三年（1877）歸安姚氏咫進齋仿刊毛氏汲古閣本。
崔豹，《古今注》卷上，收入上海古籍出版社編，《漢魏六朝筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，1999。
智嚴、寶雲共譯，《佛說四天王經》，收入《大正藏》，第19冊。
道宣，《廣弘明集》，收入《大正藏》，第52冊。
蕭子顯，《南齊書》，北京：中華書局，1972。
陸倕，〈石闕銘〉，收入蕭統編，李善注，《文選》，上海：上海古籍出版社，1986。
魏收，《魏書》，北京：中華書局，1974。

【近人論著】

（一）中文專著

八木春生著，顧虹譯
2003 〈關於中國成都地區的佛教造像——以520～540年間造像為中心〉，《敦煌研究》第3期，頁30-38。
中國美術全集編輯委員會編
1985 《中國美術全集．雕塑編．3 魏晉南北朝雕塑》，北京：人民美術出版社。
王靜芬著，毛秋瑾譯
2001 《中國石碑：一種象徵形式在佛教傳入之前與之後的運用》，北京：商務印書館。
四川省文物考古研究所文化遺產規劃研究中心
2008 〈5．12汶川大地震四川文物保護單位受損調查報告〉，《四川文物》第4期，頁3-9。
四川省文物考古研究院、四川大學藝術學院、綿陽市文化局
2009 〈四川綿陽碧水寺唐代摩崖造像調查〉，《文物》第2期，頁57-78。
四川省文物考古研究院、綿陽市文物局、于春、王婷
2010 《綿陽龕窟——四川綿陽古代造像調查研究報告集》，北京：文物出版社。
北京圖書館金石組編
1989 《北京大學圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》，鄭州：中州古籍出版社，第2冊。
色伽蘭著，馮承鈞譯
1955 《中國西部考古記》，北京：中華書局。
成都文物考古工作隊、成都市文物考古研究所
1998 〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，《文物》第11期，頁4-20。
朱光亞、賀雲翱等
2003 〈南京梁蕭偉墓闕原狀研究〉，《文物》第5期，頁89-93。
何志國
1988 〈四川綿陽河邊東漢崖墓〉，《考古》第3期，頁219-226。
李玉珉

1989 〈中國早期佛塔溯源〉,《故宮學術季刊》6.3:75-104。
2002 〈南北朝觀世音造像考〉,收入邢義田主編,《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》,臺北:中央研究院歷史語言研究所,頁235-331。

李裕群
2002 〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉,《文物》第2期,頁64-76。

李豐楙
2002 〈北周建德元年李元海等造元始天尊碑記及妓樂圖考〉,收入李焯然、陳萬成主編,《道苑繽紛錄》,香港:商務印書館,頁52-90。

李大地、鄒后曦、曾艷
2012 〈重慶市忠縣烏楊闕的初步認識〉,《四川文物》第4期,頁59-66。

林保堯
1993 《法華造像研究——嘉登博物館藏東魏武定元年石造釋迦像考》,臺北:藝術家出版社。

林聖智
2010 〈北朝晚期漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化——以北齊安陽石棺床為主的考察〉,《中央研究院歷史語言研究所集刊》81.3:513-596。

金申
1994 《中國歷代紀年佛像圖典》,北京:文物出版社。

信立祥
2000 《漢代畫像石綜合研究》,北京:文物出版社。

南京博物院編著、徐湖平主編
2006 《南朝陵墓雕刻藝術》,北京:文物出版社。

南京市文物研究所等
2000 〈南京梁南平王蕭偉墓闕發掘簡報〉,《文物》第7期,頁59-71。

重慶市文化局、重慶市博物館等編著
1992 《四川漢代石闕》,北京:文物出版社。

高文主編
1994 《中國漢闕》,北京:文物出版社。

孫華、何志國、趙樹中
1988 〈梓潼諸闕考述〉,《四川文物》第3期,頁3-14。

孫貫文
1994 〈北京大學圖書館藏歷代石刻——拓本草目(二)〉,《考古學集刊》第8集,頁187-235。

孫華、鞏發明
1991 〈平陽府君闕考〉,《文物》第10期,頁61-69、73。

孫華
2000 〈四川綿陽平楊府君闕闕身造像——兼談四川地區南北朝佛道龕像的幾個問題〉,收入巫鴻主編,《漢唐之間的宗教藝術與考古》,北京:文物出版社,頁89-137。

袁曙光
2001 〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉,《文物》第10期,頁33-34。

陳明達
1961 〈漢代的石闕〉,《文物》第12期,頁9-23。

梁思成英文原著,費慰梅編,梁從誡譯
2001 《圖像中國建築史》,天津:百花文藝出版社。

盛磊
2004 〈四川「半開門中探身人物」題材初步研究〉,《中國漢畫研究》1:70-88。

敦煌文物研究所編著

1982 《中國石窟·敦煌莫高窟·1》，北京：文物出版社。

傅熹年主編

2001 《中國古代建築史·2　兩晉、南北朝、隋唐、五代建築》，北京：中國建築工業出版社。

彭州市博物館、成都市文物考古研究所

2003 〈四川彭州龍興寺出土石造像〉，《文物》第9期，頁74-86。

張肖馬、雷玉華

2001 〈成都市商業街南朝石刻造像〉，《文物》第10期，頁4-18。

劉淑芬

1993 〈五至六世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.3：497-544。

1994 〈北齊標異鄉義慈惠石柱——中古佛教社會救濟的個案研究〉，《新史學》5.4：1-50。

2010 〈從造像碑看南北朝佛教的幾個面向——石像、義邑和中國撰述經典〉，收入林富士主編，《中國史新論——宗教史分冊》，臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，頁217-258。

雷玉華、李裕群、羅進勇

2007 〈四川汶川出土的南朝佛教石造像〉，《文物》第6期，頁84-96。

趙殿增、袁曙光

1990 〈「天門」考——兼論四川漢代畫像磚（石）的組合與主題〉，《四川文物》第6期，頁3-11。

廣元皇澤寺博物館、成都市文物考古研究所

2002 《廣元石窟》，成都：巴蜀書社。

鄧代昆

1988 〈成都漢闕刻石銘文考釋〉，《四川文物》第3期，頁12-13。

蔣英炬、吳文祺

1995 《漢代武氏墓群石刻研究》，濟南：山東美術出版社。

盧丕承、敬永金

1986 〈梓橦李業闕考識〉，《綿陽市文史資料選刊》第2期，頁260-263。

霍巍

2001 〈四川大學博物館收藏的兩尊南朝石刻造像〉，《文物》第10期，頁39-44。

顏娟英主編

2008 《北朝佛教石刻拓片百品》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

羅哲文

1958 〈義慈惠石柱〉，《文物參考資料》第9期，頁67-68。

羅宗真、王志高

2004 《六朝文物》，南京：南京出版社。

（二）日文專著

八木春生

2002 〈中國成都地方の佛教造像について——五二〇～五四〇年代の作例を中心として〉，《佛教藝術》260：33-60。

2004 《中國佛教美術と漢民族化：北魏時代後期を中心として》，京都：法藏館。

八木宣諦

1996 〈南朝造像記の研究——資料と概要——〉，《印度學佛教學研究》44.2：557-561。

小笠原宣秀

1953 〈中國中世における佛教生活〉，《印度學佛教學研究》2.1：67-71。

入倉德裕、土橋理子

2005 〈2004年度調查遺跡〉，《シルクロード學研究：四川省における南方シルクロード（南傳佛教の道）の研究》24：23-43。

牧田諦亮

1970 《六朝古逸觀世音應驗記の研究》，京都：平樂寺書店。

金澤啟明

1984 〈初期中國佛教の齋について〉，《東方宗教》63：55-63。

近藤いずみ

1996 〈漢代四川の富裕層における死後の世界觀〉，《史苑》57.1：29-49。

松原三郎

1966 《增訂中國佛教雕刻史研究——特に金銅佛及び石窟造像以外の石佛についての論考——》，東京：吉川弘文館。

岡田健

2000 〈南北朝後期佛教美術の諸相〉，收入曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集・東洋編・3 三國・南北朝》，東京：小學館，頁299-321。

長岡龍作

2005 〈佛像の意味と上代の世界觀——內と外の意識を中心に〉，收入佐藤康宏編，《講座日本美術史・3 圖像の意味》，東京：東京大學出版會，頁13-45。

肥田路美

2009 〈四川省綿陽地區の摩崖造像調查とその意義——道教像龕、阿彌陀佛五十菩薩像龕からみた地域性の問題を中心に——〉，收入新川登龜男、高橋龍三郎，《東アジアの歷史・民族・考古》，東京：雄山閣，頁90-120。

神塚淑子

1993 〈南北朝時代の道教造像——宗教思想史的考察を中心に——〉，收入礪波護編，《中國中世の文物》，京都：京都大學人文科學研究所，頁225-289；後收入氏著，《六朝道教思想の研究》，東京：創文社，1999，頁464-545。

倉本尚德

2009 〈北朝石刻にみる「觀世音佛」信仰〉，《印度學佛教學研究》58.1：175-178。

船山徹

1995 〈六朝時代における菩薩戒の受容過程——劉宋・南齊期を中心に——〉，《東方學報》67：1-135。

猶山滿照

2007 〈佛教受容前夜の四川——後漢時代の造形美術にみる死生觀の樣相〉，收入奈良美術研究所編，《佛教美術からみた四川地域》，東京：雄山閣，頁21-56。

曾布川寬

1993 〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》65：23-221。

2006 《中國美術の圖像と樣式》研究篇，東京：中央公論美術出版。

道端良秀

1979 《中國佛教思想史の研究》，京都：平樂寺書店。

（三）西文專著

Bokenkamp, Stephen R.

1996-97 "The Yao Boduo Stele as Evidence for the 'Dao-Buddhism' of the Early Lingbao Scriptures," *Cahiers d'Extreme-Asie* 9: 55-68.

Liang, Ssu-ch'eng

1984 *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of its Types*, ed. Wilma Fairbank, Cambridge, Mass. and London: MIT Press.

Segalen, Victor, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue

1923 *Mission Archéologique en Chine (1914 et 1917)*, Paris: Paul Geuthner.

Segalen, Victor, translated by Eleanor Levieux

1978 *The Great Statuary of China*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Steinhardt, Nancy S., ed.

2002 *Chinese Architecture*, New Haven: Yale University Press.

Wong, Dorothy C.

2004 *Chinese Steles: Pre-Buddhist and Buddhist Use of A Symbolic Form*, Honolulu: University of Hawaii Press.

雲氣紋的進化與意義

肥田路美
日本早稻田大學文學學術院

前言：問題所在

大氣流動、光線照射擴散、靈妙的香氣瀰漫、陰陽之氣發動，上述的現象雖可由知覺或觀念上所認知，但卻未必是以肉眼所能捕捉。將此現象和概念以視覺化的形象來加以表現的手段，總稱為雲氣紋圖案。「雲氣紋」並不具有固定的形態，不斷流動變化，可說是在重視運筆的線描與書法筆畫的土壤中所形成的中國美術的特色。由於以動態表現為重點，因此可稱為「雲氣紋」的圖案是以自由的曲線所構成，追求運動的方向性。

長期以來許多學者反覆提到雲氣紋的產生與長時期流行的基礎，為流動並遍布於天地之間的氣的概念。「氣」字與其概念，出現在成立於戰國時代的各種文獻。不過曾有一說為雲氣紋是以當時所流行，布滿於青銅器等各種器物表面上的羽狀紋或蟠螭紋為原型。[1] 本文第一節整理關於氣的概念和雲氣紋起源的研究成果。雲氣紋發展史中的劃時代階段，為接觸佛教美術。佛教是由印度世界東漸而來的外來宗教文化，在魏晉南北朝時期迅速在中國社會中擴展，並製作了大量的佛教雕刻與繪畫。在此過程中佛像的表現由外來風格大幅轉變為中國式風格，在清瘦的身形上穿著厚衣，消解了身軀的實體感，誕生所謂中國式佛像。雲氣紋與此密切相關。其中的發展過程為何？在此，第二節將藉由漢代以後的文物來確認受佛教影響之前雲氣紋的樣態，將特別注意雲氣紋如何與神仙圖象、信仰產生關聯。接著在第三節探討佛像風格中國化與雲氣紋的密切關係。

中國的佛教美術由南北朝末的北齊開始到隋、初唐時期再次產生重大變化，朝向以受到印度笈多王朝影響的西方風格為主流的方向。亦即佛菩薩像身軀袒露的

1. 關於雲氣紋由羽狀紋而來的論點，參照林巳奈夫，〈中國古代の遺物に表はされた「氣」の圖像的表現〉，《東方學報》61（1989）：2-63。以蟠螭紋為祖形的論點，參照小杉一雄，〈寶雲紋樣への展開〉，氏著，《中國紋樣史の研究．殷周時代爬蟲紋樣展開の系譜》（東京：新樹社，1959），頁159-163。但小杉一雄將蟠螭紋所發展的曲線紋樣由最初的簡化爬蟲紋改稱為龍唐草。

程度較為顯著，並且同時具備現實的人體比例與量感。縱觀上述中國佛像風格的發展，印度與中國這兩軸之間相碰觸，具有濃厚印度式西方風格的時代，以及印度風格後退而中國風格顯著的時代，兩者相互交替。

關於南北朝末至初唐時期之間的變化，學者曾提出幾種解釋，認為是對於北魏急遽施行漢化政策的反動，轉回胡風或非漢風，或強調活躍於這時期的西域粟特人往來的影響。或解釋為經由南海所傳來並由南朝所吸收的印度風波及至華北地區等。上述見解均有一定的可能性，實際上可以想像為是由多重因素所促成。無論如何，中國所固有的雲氣紋與新的佛像風格變化相連動，可見到新的發展。

對於專門研究唐代佛教美術史的筆者而言，深感趣味的是在初唐開始流行的大畫面變相圖的成立與興盛中，雲氣紋扮演著重要的角色。即使大畫面變相圖中的雲氣紋至宋代變得較為形式化，卻仍然是不可或缺的造型語言，並長久持續命脈。本文第四節中將討論初唐大畫面變相圖中雲氣紋所代表的意義。此外，請容筆者在第一節之後主要引用日本學者的研究成果。部分原因是筆者未能消化在中國所累積的大量研究成果之外，但本次發表的用意也是希望藉此來介紹在中文學界中所不甚熟悉的日本近年的研究動態。

一、雲氣紋的發生與氣的概念

不需筆者贅言，「氣」是貫通各朝代中國哲學的基本概念之一，探究氣的概念變遷與論述中國思想史相重疊。以下關於氣形而下的概念不在筆者的能力範圍內，將以前人研究成果為基礎來加以概觀。

在《孟子》〈公孫丑篇〉中：「其為氣也，（略）則塞于天地之間」、[2]《莊子》外篇〈至樂〉：「氣變而有形，形變而有生」，[3] 同書〈知北游〉：「人之生，氣之聚也。聚則為生，散則為死」。[4] 由上述可知，「氣」被視為布滿、變化於天地之間，並與影響於人與物的生命現象相關聯。首先容易想像在古代農耕社會中人們對於化育作物的雨、雲、風、土具有獨特的意識，並之認定為是某種神格。前川捷三根據赤塚忠等人的研究，提出氣的概念可見於甲骨卜辭中的「風」即為天氣，與鎮座於「土」

---

2. 趙岐注，孫奭疏，《孟子注疏》，收入阮元校刊，《十三經注疏》（北京：中華書局影印嘉慶江西南昌府學重刻宋版，1980），卷三上，頁5834。
3. 莊子，〈至樂〉，《莊子》，收入中華書局編，《四部備要》（臺北：中華書局影印明世德堂刊本，1979），卷六，頁17表。
4. 莊子，〈知北游〉，《莊子》，收入中華書局編，《四部備要》卷七，頁23表。

的精靈即為地氣相融合，並加上其他諸要素而產生的說法。[5] 萬物皆由氣而生成，人的生死也被視為氣的聚散，天地之氣與陰陽之氣的交流消長造成四季推移、氣象變化，並且牽動著政治、兵事等人世事，在戰國末年已是相當普遍的觀念。

漢高祖劉邦之孫淮南王劉安於建安二年（139）獻《淮南子》給武帝。本書為先秦道家以來「氣」的思想的集大成，顯示出新的發展。〈天文訓〉中有：「道始于虛霩，虛霩生宇宙，宇宙生氣。氣有涯垠，清陽者薄靡而為天，重濁者凝滯而為地。」[6] 亦即天地始於無形，再由無形中生宇宙，宇宙中生氣。氣又分境界，澄而陽的氣會靡昇形成天，重而濁的氣則會凝固形成地。另外有「吐氣者施，含氣者化，是故陽施陰化。天之偏氣，怒者為風。地之含氣，和者為露」,[7] 火、日吐陽氣，水、月含陰氣。萬物藏氣，居於陽氣與陰氣循環消長的作用中，不過雨、風、雲一類的氣象與四季的交替則為可感知的自然現象。其中由天氣與地氣之間的交流所產生的風、陽炎、雲霧等現象，無疑是最能明白顯示出氣的發動的原貌。實際上，秦漢之際也逐漸發展出「觀天望氣」的行為，例如《後漢書》〈明帝本紀〉中記載明帝於永平二年（59）登上明堂的靈台，曾說「望元氣，吹時律，觀物變」、[8]「以望雲物」,[9] 馬王堆漢墓中也出土了〈天文氣象雜占〉。

關於這類將氣形象化的造型，首先可舉出甲骨文或金文上的文字。據東漢許慎《說文解字》,「氣」字的構成要素「气」意為雲氣，即為雲或形成雲的氣體之意，其篆文則是以象形表現出由下往上昇起的氣體流動。[10]

不過，在最初的階段「氣」作為造型上的形式表現呈現出何種樣貌？關於此林巳奈夫在一九八九年曾發表〈中國古代の遺物に表された「氣」の圖像的表現〉一文。[11] 林巳奈夫認為表現出鳥類飛羽部位的紋飾可稱為「羽」，可見於殷商至西周中期的青銅器與玉器中的饕餮紋、夔龍、鳳凰等動物紋飾中，或作為填滿器物空間的基本紋飾。進一步自西周後期至春秋戰國時期，由早期繁複的紋飾蛻變成簡潔的紋飾與幾何式的紋飾。林巳奈夫認為這些紋飾大多數是由羽狀紋變化而成。他採用

---

5. 前川捷三，〈甲骨文．金文に見える氣〉，收入小野澤精一等編，《氣の思想——中國における自然觀と人間觀の展開》（東京：東京大學出版會，1978），頁13-29。
6. 劉安撰，馮逸、華喬點校，《淮南鴻烈集解》卷九，「天文訓」條，收入劉文典編，《新編諸子集成》（北京：中華書局，1989），第1輯，頁79。
7. 劉安撰，馮逸，華喬點校，《淮南鴻烈集解》卷九，「天文訓」條，收入劉文典編，《新編諸子集成》，頁81。
8. 范曄撰，李賢等注，〈顯宗孝明帝紀〉，《後漢書》（北京：中華書局，1965），卷二，頁100。
9. 范曄撰，李賢等注，〈祭祀中〉，《後漢書》卷一一，頁3181。
10. 段玉裁，《說文解字注》（上海：上海古籍出版社影印清代陳昌治刻本，1981），一篇上，气部，頁20。
11. 林巳奈夫，〈中國古代の遺物に表はされた「氣」の圖像的表現〉，頁2-63。

倒溯的方法，追溯下節所引圖3中可視為雲氣紋的漢代實例的原型，在此過程中指出「有厚度的逗號造型式」為重要的組成要素。

林巳奈夫舉山東省微山兩城鎮出土的東漢畫像石中的西王母坐像為例，其兩肩上有彎曲如變形的唐草紋，由小渦狀由逗號造型所構成（圖 1）。此坐像所要表現的是乘著大氣冉冉上昇的神祇而不僅是凡人。林巳奈夫認為這些逗號造型可見於戰國前期的銅器等器物中，由於看似密集的羽毛（圖 2，濟南，山東省博物館藏），指出「雲氣紋是由連結眾多羽狀紋飾而組成」、「集結羽狀紋飾紋成為龍，又將羽分散形成羽狀紋飾」。[12] 亦即林巳奈夫所說的「羽」代表氣的聚散。



圖1　東漢，山東省微山兩城鎮出土畫像石西王母



圖2　戰國，青銅罍「羽毛」紋樣（濟南：山東省博物館藏）

林巳奈夫並認為殷、西周時期已將「羽」的要素全面使用於青銅器紋飾之中，還追溯至良渚文化玉器，或推測為西元前五千年前更早期的浙江省河姆渡文化的遺物中也發現羽，即為氣的原型。河姆渡出土的骨製、象牙製的遺物中刻劃具有喙部彎曲的雙鳥，背著應為代表日或月的圓盤。由於此圓盤中可見到火焰或光環的表現，可視為氣最早的表現。日、月的運行持續得到鳥的協助，分別促使火、水之氣冉冉上昇。將其表現為圖象者正是「羽」，可上溯至良渚文化、龍山文化到殷商乃至於延續至漢代，其發展綿延不絕。

另外，小杉一雄針對青銅器中雷紋的來源來解析商周時期紋樣的根本性格，並將林巳奈夫在殷商周銅器中稱為「羽」的紋樣定義為「簡化的爬蟲紋」和「龍

12. 林巳奈夫，〈中國古代の遺物に表はされた「氣」の圖像的表現〉，頁13、16-17。

紋」。他認為這是表現簡化的夔龍或虺龍，其頭部長角、眼大而圓、口部彎曲、長軀布滿鱗片、腳長尖爪，可解釋為簡略化的圖案。他認為戰國時期衍生成拉長的C字型蟠螭紋，到了秦漢變形為具有瘤狀結節的「龍唐草」，而後逐漸形成雲氣紋。[13]



圖3　西漢，揚州東風墓出土漆箱圖樣（揚州博物館藏）

在此議論以上兩者的學說何者正確並無太大的意義。重點在於早在思想家將「氣」的概念整合為具體思想體系以前，氣的觀念已經普遍存在於當時的社會之中，[14] 所以在春秋戰國時期之前就出現「氣」的圖象並非不可思議。重點不在於應稱為羽狀紋飾或爬蟲紋，而是應該注意到兩者皆是「雲氣紋」的原型，自出現之初無論是在性格上或型態上，均是由如同具有可變性、律動性、方向性之有機生命體的圖案發展而成。

二、雲氣紋與神仙

西漢時，雲氣紋以名符其實的造型廣泛地出現在各類器物的表面上。前一時期的特徵如前述的逗號或是C字型仍是此時紋樣的基本要素。不同大小的C字型構成整體，作蔓狀卷曲，相互反轉，連結並形成有延展性的型態。特別是如瘤節狀的前端，以及從這個部位蛇行叉開延長至後方的尾部，形成了相應於雲氣紋此名稱所強調造型的流動性、偶然性、可變性。

揚州東風磚瓦廠所出土，西漢晚期漆箱中的紋飾（圖3，揚州博物館藏），充分展現了雲氣紋的造型與特性。黑漆地的中央畫有如豹的獸類，前肢和尾部末端就像融化的麥芽糖，奇妙地伸展並化為翻轉的雲氣。採朱、淡褐、暗褐三種顏色來描繪雲氣，以朱色與淡褐色應該是表現陽氣，暗褐色則為陰氣。彷彿是以快照（snapshot）捕捉到陰陽之氣凝聚並形成生物的一瞬間。

在長沙馬王堆一號漢墓所出土的染織品中可以找到當時如何稱呼這類紋樣的相

13.　小杉一雄，〈寶雲紋樣への展開〉，頁159-167。

14.　林巳奈夫，〈中國古代の遺物に表はされた「氣」の圖像的表現〉，頁63。

關遺物。如同眾所皆知，一號墓為卒於西元前一八六年的西漢長沙國丞相軑侯利蒼夫人之墓，發現超過一百件保存狀態良好的染織品。其中又多為以色線刺繡的衣服、布帛製品，據同時出土的竹簡記錄可知包含名稱為「長壽繡」的實例（彩圖4）。此在平織的絹布上施以朱紅色、淡褐、橄欖、深藍、深綠的色線的鎖繡，大小的C字型曲線表現出自由連結並充滿動態的複雜紋樣。紋樣單元的長寬為二三公分與一六點五公分，不見固定的模式或規矩，宛若自由自在地運筆，無數的渦形和有如櫛齒拖著長尾的平行線表現出生氣盎然的生動感。亦即用不同色線表現陰氣與陽氣，以其聚散、交流、融合來填滿畫面的一種意匠。距離湖南遙遠的蒙古諾因烏拉（Noin ula）匈奴墓群出土的織品中也發現了相似的紋樣，[15] 可見此類紋樣流通的範圍極廣，稱之為「長壽繡」的含意也就更加深遠。此即為吉祥紋樣，用來祝福穿著填滿此紋樣的衣服的人在現世與來生得以長壽。同時出土的其他刺繡遺物中稱為「信期繡」、「茱萸紋繡」、「乘雲繡」等紋樣，基本上即為「雲氣紋」，其中又以「長壽繡」最具有流動感與氣勢，正呼應了增強生命力與帶來長壽的意義。



圖4　西漢，馬王堆一號墓出土第二棺雲氣紋局部

馬王堆一號墓中發現了豪華的四重木棺，第二棺的黑漆地可見到精彩的雲氣紋全面展開（圖4）。紋樣分四色塗於由堆積小渦所形成的瘤狀體，刷毛趁勢拉出與尾端的連結，宛若忽略了用來區隔圖案的四周邊帶，表現出或衝入或飛出般的奔放筆線。即使如此，卻又均勻地填滿空間，甚至可以見到某種秩序感，與前述的刺繡紋具有共通的性格，由此可窺見圖案製作者高度的感性與技術。這個木棺漆繪的雲氣紋中最受人矚目的是在棺木各處繪有類似長角鹿的獸和鳥，這些獸類有手執槍或閃電者，有作拉弓狀者，也有騎馬驅馳者。其腳下皆踩著雲氣紋，這些紋樣象徵大地或雲。[16]

15. 相川佳予子，〈漢代の染織〉，收入曾布川寬、谷豐信編，《世界美術大全集．東洋編．2　秦．漢》（東京：小學館，1998），頁274。

16. 小杉一雄認為：「爬蟲唐草變成鳥獸形成山岳紋，乃至於神人所乘的寶雲，……是由於所有的爬

墓葬器物中所見布滿雲氣紋的裝飾，推測這是死者為了再生與昇仙時需要天地陰陽之氣頻繁流動並與之相調和。而現實生活中這些雲氣紋也成為建築物、家具、服飾、飲食器皿、祭器的主流紋樣。時代較晚的西晉左思〈吳都賦〉中記有：「雕欒鏤楶，青瑣單楹，圖以雲氣，畫以仙靈」。[17] 由於左思在製作此關於已滅亡的吳都建業的賦時，儘可能基於正確的資訊，可視為描述了建業城建築的實際樣貌。樓閣中繪有雲氣與神仙靈獸。《洛陽伽藍記》卷一洛陽永寧寺條中可見到與此賦完全相同的記述，關於永寧寺的南門：「（略）形製似今端門。圖以雲氣，畫彩仙靈。」[18] 由上述可知端門亦即洛陽城宮城的正門上繪有雲氣和仙靈。應該是如同馬王堆一號墓第二棺的漆畫，為在雲氣之間布滿神仙與靈獸的圖案。

如以將雲氣與神仙一同描繪的原因，在於兩者具有不可分的關聯。《莊子》內篇〈逍遙遊〉「藐姑射之山，有神人居焉。肌膚若冰雪，淖約若處子。不食五穀，吸風飲露。乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。」[19] 來說明神人乘雲氣駕馭飛龍，悠遊於世界之外。這裡所謂的神人，亦可見於《史記》〈始皇本紀〉和〈封禪書〉中提到的僊人，又與《論衡》〈無形篇〉的仙人同義，其中《論衡》中有「圖仙人之形，體生毛，臂變為翼，行於雲。」[20] 說明仙人除了有翼並具有飛行能力之外，並與雲氣相伴而行。

津田左右吉在神仙信仰的研究上也留下足跡，他認為僊人的概念是結合不死的願望與昇天思想而成。[21]「昇天之人」的表現中見騎乘龍、鶴、鳳凰，或擁有羽翼，或化身為鳥，或穿戴鶴羽織成的羽衣，在表現仙人翱遊天際時雲氣為不可缺的一項要素。而為了表現「不死之人」，採用伴隨著旺盛而生動的氣的圖象是有效的。

甘肅省酒泉市丁家閘五號墓為四世紀末或五世紀前半的北涼壁畫墓，其前室覆斗式天井的四面圍繞西王母、東王公、靈獸、日月等，並伴隨著如同怪異的生物一般的彎曲的雲氣紋。將奔放的朱色與粗細變化的墨線相重疊來表現陰氣與陽氣，圖中匯集了雲氣紋的各種表現形式，例如有三、四個小型渦捲瘤狀延展拉長，宛如空

蟲唐草並無明確的特質所致。」但是雲氣紋時而變化成山岳，時而成為雲本身，變成山岳或雲主要是由氣的形所表現而成。

17. 左思，〈吳都賦〉，收入蕭統編，呂延濟等五臣注，《文選》（臺北：國立中央圖書館藏南宋紹興三十一年〔1161〕建刊本〔景印宋紹興辛巳建陽陳八郎崇化書坊刊本〕影印，1981），卷三，頁7裏。
18. 楊衒之，《洛陽伽藍記》（臺北：中華書局據吳刻本校刊，1966），卷一，第二丁表。
19. 莊子，〈逍遙遊〉，《莊子》，收入中華書局編，《四部備要》卷一，頁6裏-頁7表。
20. 王充撰，黃暉校，〈無形篇〉，《論衡校釋》卷二，收入劉文典編，《新編諸子集成》第1輯，頁66。
21. 津田左右吉，〈神僊思想の研究〉，氏著，《津田左右吉全集》（東京：岩波書店，1964），第10冊，頁172-333。

氣波動的細波，或與主體分離並作回轉狀等等。南面繪有一人物穿寬袖衣袴，著履。由於其兩肩有小翼，四周有雲氣紋，可知為向天界昇仙的仙人（圖5）。

這類描繪雲氣紋和仙人並現的例子，常見於南北朝的墓葬美術，五世紀後半以後即使在墓葬美術中也可見到與佛教藝術的交融。佛像風格中國化的現象與此動向同軌而行。



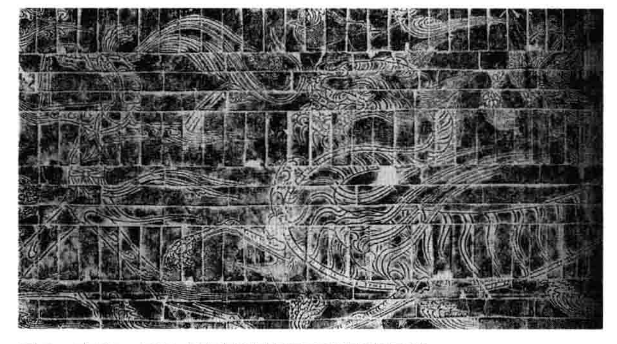
圖5　北涼，酒泉丁家閘五號墓前室天井畫局部

三、佛像風格的中國化與雲氣紋

東漢初期佛教正式傳入中國，並開始製作佛像，中國佛像的風格在西方風格與中國風格交替之間出現並展開。在南北朝最能顯示出這種現象的是佛像服制形式的變化。稱之為「中國式佛像」或「佛像風格中國化」，是因為這種服制未見於印度，為中國所獨創。佛像服制問題的要點在於袈裟（大衣）的穿法與其下裡衣的形式與穿著方式。相對於過去印度以來的西方式著衣法將袈裟的末端掛於左肩，創新期的中國式佛像則是改披掛至左前膊。這看似瑣碎的差異，卻造成胸、上腹部敞開的特色，因此往往露出內衣的表現。一方面為了避免裸露肌膚，同時這種領口敞開的形式，也是為了要模仿中國俗人所穿服裝左右有領襟的創意。這種袈裟的穿著方式雖已違反佛教的律法但卻又刻意製作的原因，可作以下說明。[22] 亦即經過格義佛教的時期以後對於佛教的理解深化，教團擴大，律法日益完善，卻與儒教、道教產生爭執，至五世紀中葉引起滅佛和夷夏論爭。其中儒教批評佛家偏袒右肩式的服制與儒教的禮教不符，道教也批評其為夷服。筆者認為這是在上述的情勢下，佛教嘗試與儒教、道教的價值觀相融合、妥協所出現的改變。

就現存作品所見中國式佛突然出現於五世紀後半，六世紀以後從石窟造像、單

22. 岩井共二，〈中國南北朝時代における如來像の中國式服制出現に關する試論——三教交涉を軸として〉，收入宮治昭先生獻呈論文集編集委員會編，《汎アジアの佛教美術》（東京：中央公論美術出版，2007），頁277-296。


圖6　南齊，丹陽金家村墓墓室西壁磚畫局部

尊石到金銅佛，幾乎都同樣廣泛流行。在此過程中，雲岡石窟曇曜五窟以及太和年間的佛像由厚實的身軀變至削肩瘦身，如同反比一般逐漸增加佛衣的分量，作左右對稱狀伸展的重疊的衣裾成為主流。所謂佛像樣式的中國化，也就是始於改變著衣方式，並及於軀體的表現與法器的設計，簡而言之，這個時期的佛像風格的變革在於捨棄逼真的肉體實體感，而以具有張力且概念性較強的造型。

五世紀後半葉，在佛像樣式產生變革時，雲氣紋也發生了變化，可以由南朝陵墓的磚畫來加以確認。目前所發現的南朝陵墓中，在丹陽金家村墓、吳家村墓、仙塘灣墓中找到表現雲氣紋的磚畫。此三處畫像磚墓皆為南齊的帝陵，依序比定為明帝蕭鸞（永泰元年〔502〕歿）、和帝蕭寶融（天監元年〔502〕歿）、景帝蕭道生（建武元年〔494〕追謚）的墓葬。[23] 墓中裝飾了大畫面的磚畫，推斷應是出自當時中央一流畫家所繪的粉本而製作。在各題材中分別位在墓室左右兩壁的羽人戲龍圖、戲虎圖中出現特別多的雲氣紋。可能是表現四神中的青龍與白虎，[24] 著羽衣的羽人當前導，龍虎的上方三尊人物著天衣飛翔於空中，畫面留的部分並表現出許多雲氣紋（圖6）。此雲氣紋與前代連綿相接的形式有所不同，雲頭如同滾起的浪頭一般作不規則蛇行，雲尾如同蕨類捲曲的前端，前端較細並向後段拉長，雲頭朝向龍虎的行進方向而分布。

關於雲氣紋此作品特別值得關注的是，飛翔姿勢類似周圍雲氣紋的三尊天人，以及伴隨在雲氣旁如同植物的紋樣。先看前者。

三位體態細瘦的人物曲膝浮於虛空中，仙人的長天衣在頭部、兩邊胳膊的後方都披作環狀，類似的天衣、髮髻結紐、兩袖、腰帶尾端、裙裾皆呈現往後方飄然而上的狀態，也可見於河南省鄧縣出土的彩色畫像磚（圖7）。[25] 南朝墓葬中出現的這類人物之所以稱為「天人」，是因為仙塘灣墓的磚側刻字「天人右」，鄧縣畫像磚也

23. 曾布川寬，〈南朝帝陵の石獸と磚畫〉，《東方學報》63（1991）：115-263；後收入氏著，《中國美術の圖像と様式・圖版篇》（東京：中央公論美術出版，2006），頁232-235。

24. 吉村怜，〈南北朝佛像樣式試論〉，《國華》1066（1983）：32。後收入氏著，《天人誕生圖の研究——東アジア佛教美術史論集》（東京：東方書店，1999），頁128。

25. 河南省文化局文物工作隊編，《鄧縣彩色畫象磚墓》（北京：文物出版社，1958）。

刻有「天人」的榜題，不容置疑。但是否可將上述的人物直接理解為佛教世界的天，就需要再作進一步的探討。[26]《神仙傳》〈張道陵傳〉中有「（略）乃與弟子入蜀，住鵠鳴山，著作道書二十四篇，乃精思鍊志。忽有天人下，千乘萬騎，金車羽蓋，驂龍駕虎，不可勝數。或自稱柱下史，或稱東海小童，乃授陵以新出正一明威之道」，[27] 張道陵與弟子共赴四川鶴鳴山修道，修行期間忽見「天人」飛來，其中自稱是柱下史的老子與東海小童的東王父向張道陵傳授奧義。由於其他尚有這類「天人」用語會出現在神仙信仰的脈絡中的例子，可知並不是佛教固有的用語，也可用來指稱神仙。另外磚畫上的三尊仙人中最前端的仙人上衣兩袖附著鱗片，顯然為神仙穿著羽衣的表現。



圖7　南朝，河南省鄧縣出土天人磚

但是，此著羽衣的仙人與其他兩者都同樣穿著細長的天衣並飄至肩後。由天衣在印度、犍陀羅藝術以來所代表的是菩薩像的特徵來看，這三者混淆了神仙與佛教天人圖象。[28] 神仙與佛教天人的共同點為住在天界並飛行於虛空中，為超越凡間的壽命，圖象之間產生混淆、融合並非不可思議。

特別是神仙圖象變換至佛教天人圖象造成佛教圖象滲入墓葬美術的結果中，筆者認為雲氣紋擔任了其中的媒介。任何人或許早已想起，南朝墓葬中和雲氣紋相伴出現的「天人」與同時期龍門石窟古陽洞等北魏石窟背光、楣栱中繁多的天人圖象，幾乎沒有差異。天人們身軀細薄，穿著比身體更長的天衣，翻飛於虛空中，為中國式仙人，與北魏平城時期雲岡石窟中肉體感十足的童子形象的天人，亦即來自印度的西方天人，有著極大的差異。兩者的相異處除了體態與衣著的不同，西式天人並無雲氣紋相伴，而中式天人身旁必定有雲氣紋，此為最重要之處。這即是意味著中國式天人是藉由轉換與雲氣相伴的神仙圖象而成立。如果沒有雲氣作為媒介，也就不會有兩者的轉換。

26. 吉村怜，〈仙人の圖形を論ず〉，《佛教藝術》184（1989）：29-48；與〈天人の語義と中國の早期天人像〉，《佛教藝術》193（1990）：73-90；後均收入氏著，《天人誕生圖の研究——東アジア佛教美術史論集》，頁341-363、頁365-384。

27. 葛洪撰，周啟成注，《新譯神仙傳》（臺北：三民書局，2004），卷五，頁155。

28. 吉村怜，〈龍門北魏窟における天人誕生の表現〉，原刊於《美術史》69（1968）；後收入氏著，《天人誕生圖の研究——東アジア佛教美術史論集》，頁55-72。

井上豪氏最近的論文〈飛天に伴う流雲の圖像的背景〉中提到一有趣的觀點，認為原來雲氣紋在基於中國自古以來昇仙信仰的墓葬美術以及外來佛教美術的交融中發揮了媒介的作用。[29] 井上豪認為雲氣紋採用了博山爐燃香而生的煙氣形象。他指出氣的形狀記載於《史記》〈天官書〉、《晉書》〈天文志〉中如「瑞氣一曰慶雲。若煙非煙，若雲非雲，郁郁紛紛，蕭索輪囷，是謂慶雲，亦曰景雲。此喜氣也，太平之應」，[30] 注意到文中形容瑞氣是「如煙」的慶雲。另外，實際觀察香爐中煙飄然而上的形狀，確實也有雲氣紋的C字型曲線和瘤節，〈梁孝元帝香鑪銘〉[31] 詩文中有「蘇合氤氳，非煙若雲，時穠更薄，乍聚還分」，提到焚蘇合香的煙如慶雲。另外，《北堂書鈔》收錄的李尤〈薰爐銘〉記載「上似蓬萊，吐氣委蛇，芳煙布寫，化沖紫微」，[32] 煙氣如龍繚繞上昇，山中湧出的氣流裊裊昇天，說明由香煙的形狀發展出雲氣紋圖案。



圖8　北魏，洛陽出土墓出土墓誌蓋〈青龍圖〉(西安：陝西省博物館藏)

井上豪並且指出墓前焚香而裊裊上昇的紫煙如同死者昇天成仙之意，在印度佛教的儀禮中，燒香供養便是信眾希望對佛的祈願能藉由香煙到達佛的世界，[33] 這樣的形象與以香煙連結人間世界和神仙世界，或連結人間世界和佛菩薩世界是相通的。佛教傳入中國的初期，佛與神仙被視為同類，正因為佛教與神仙信仰均使用香煙作為禮拜工具。如此一來，藉由象徵「氣」的香煙結合了中國古代昇天思想和外來的佛教信仰，有雲氣紋相伴的天人圖象，很容易取代了與氣一同往來於天地之間的仙人圖象，為自然的發展。

南北朝墓葬美術或石窟美術中，並可見在漢代以來的雲氣紋中加入呈側面狀的未開蓮華等植物性紋樣（以下稱為植物系雲氣紋）(圖 8，西安，陝西省博物館藏)，具有忍冬紋飾或是袋狀紋飾。其顯著的特徵為兩種雲氣紋並存於這個時期。關

29. 井上豪，〈飛天に伴う流雲の圖像的背景〉，《日本宗教文化史研究》11.2（2007）：149-166。
30. 房玄齡，〈天文中〉，《晉書》(北京：中華書局，1974)，卷二，頁329-330。
31. 歐陽詢，〈服飾部下香爐〉，《藝文類聚》(香港：中華書局香港分局，1973)，卷七〇，頁1223。
32. 虞世南撰，孔廣陶校註，〈香爐三七〉，《北堂書鈔》(臺北：文海出版社，清光緒南海孔氏三十有三萬卷堂據孫忠愍侯祠堂舊校影宋原本校注重刊，1978)，第2冊，卷一三五，頁238-239。
33. 小野佳代，〈中国および日本における柄香爐の用法——圖像解釋の可能性〉，《奈良美術研究》3（2005）：131-160。小野佳代認為燒香供養為人與佛之間的溝通方式。

於植物系雲氣紋吉村怜與酒井敦子的研究受到矚目。[34] 吉村怜在天人誕生圖象的系列研究中，稱之為「變化生」，意指天人或靈獸由天之蓮華誕生至化生途中的「中間生命體」階段。如同蛹蛻變為蝴蝶，經過「變化生」的過程才會有天人的誕生。相對地，酒井敦子認為植物系雲氣紋是源自西方的忍冬紋，並加上中國本土的雲氣紋要素所構成，名為「忍冬雲氣紋」。酒井敦子並且批判吉村怜的學說，認為結合天人上半身和「忍冬雲氣紋」的例子僅是其中的一部分，一般的忍冬雲氣紋和天人誕生之間無關。



圖9　西魏，莫高窟第二八五窟南壁局部

「變化生」的稱呼確實是較為令人陌生的說法，也與「中間生命體」這一生物學的概念相衝突。但是無論是顯示出何種植物的形態，它原本還是氣的表現。這也就如同於前述圖3凝聚氣體形成如豹的獸形，可將浮遊於虛空的植物雲氣紋視為具備化生天人的潛力的形象，應該還算合理。

與此相關的是，前述井上豪另外舉出敦煌莫高窟第二八五窟和高句麗真坡里一號墓壁畫中的雲氣紋為例，指出植物系雲氣紋原本應為由雲氣紋的一部分變形成忍冬的造型，「變化生」和天人的身軀，也應是與流動的雲氣成為一體。與其說雲氣是天人所發之氣，應該說與天人被畫成同一物。例如敦煌第二八五窟中繪有天人的畫面（圖9），圍繞天人四周的並不是漢代以來的雲氣紋樣，而是酒井敦子所說的忍冬雲氣紋，天人由腳到衣裾和流雲相接成為一體，與漢代出土漆箱中獸的形成具有相同的原理。原來忍冬、唐草、蓮華等植物紋樣本身就有象徵生命力旺盛的含意，也因為與漢代以來的雲氣紋所代表的意義類同，才會促使忍冬、蓮花紋與本土的雲氣紋相混淆。

前述五世紀至六世紀前半雲氣紋的例子，不論是本土型或植物系雲氣紋，都呈現大氣片面波動的片斷狀態以及流動於天人周圍的景象。天人以泳姿乘著流動的雲氣翱翔於天際。不過到了唐代片斷狀的雲氣紋則變成由圓弧型渦捲式的雲頭以及向後方延展的尾部相結合，並且演變成拉長粗短的雲尾，彷彿是為了配合在雲頭上乘

34. 吉村怜，〈龍門北魏窟における天人誕生の表現〉，頁55-72；與〈南朝天人圖像の北朝および周邊諸國への傳播〉，原刊於《佛教藝術》159（1985），另收入氏著，《天人誕生圖の研究——東アジア佛教美術史論集》，頁163-182；酒井敦子，〈中國南北朝時代における植物雲氣紋について〉，《美術史》147（1999）：66-81。

載人物的形態。換言之，可視為雲氣紋進化為寶雲形，[35] 正如在敦煌莫高窟第三二一窟西壁龕頂所見（圖 10），佛、菩薩不採飛翔的姿態，而是或立或趺坐於由雲氣所承載的臺座之上。



圖 10　唐，莫高窟第三二一窟西壁局部

以目前有限的作品很難斷定雲氣紋是何時開始明顯進化為寶雲形，不過可以參考出自北齊南響堂山石窟第二窟的〈阿彌陀淨土圖〉，天人不再是飛翔而是乘坐在雲上降下來（圖 11，華盛頓，弗利爾美術館〔Washington D. C., Freer Gallery of Art〕藏。有趣的是初唐佛像雕刻特徵為具有實體感的寫實性表現，其萌芽階段也同樣是在相同的南北朝後半。亦即這應該與此階段的佛像雕刻脫離較瘦的概念性人體表現，轉而開始重視充實的肉體與近於真人的比例有所關聯。隨著工匠表現出佛、菩薩像的體積、重量，即具備所謂人間的肉體，雲氣紋的形態也勢必要進化為可作為載具的寶雲形式。



圖 11　北齊，南響堂山石窟第二洞將來浮雕〈阿彌陀淨土圖〉局部（華盛頓：弗利爾美術館藏）

關於此另有一值得注意的是出現佛、菩薩趺坐或站立的飛行情景。據林聖智的指教，在可能與道教有關的神仙圖象中較早見到神、真人藉由雲氣來移動，並非自行飛翔的例子。佛教圖象中與雲氣紋飛翔於虛空中者僅限於天人，在此時期中幾乎未見佛乘雲飛行的場景。[36] 這樣的情況在初唐以後大為流行的大畫面變相圖中完全改觀，佛乘雲的場景頻繁地出現。雲氣紋的進化與大畫面變相圖的發展也有著密不可分的關係。[37]

---

35. 小杉一雄，〈寶雲紋樣への展開〉，頁159-163。

36. 沒有伴隨雲氣呈立姿勢飛行的如來圖，可見於克孜爾石窟第八窟、第三四窟、第三八窟、第九七窟、第一二六窟等，繪於石窟中心柱窟主室拱頂天井中軸橫帶部分。

四、大畫面變相圖和雲氣紋

關於「變」、「變相」為何的問題，以敦煌學研究者為中心至今已展開了眾多的討論。簡單地說，變意為動，變相就是動態的相，將各種動態的奇異之象以敘事、敘景的方式傳達。所謂動態，意指時間與空間的推移。在佛教的視覺形象中最具動態者為佛、菩薩的現身，或是由其所引發的各種奇異事蹟。工匠們在繪畫或雕刻中嘗試以各種手法來將動態視覺化，而在印度、西域卻幾乎不曾見過，然而中國本土廣為使用的即為雲氣紋。其中出現最多雲氣紋的是變相圖，尤其是初唐以後的敦煌石窟中可見到許多大畫面變相圖的實例。

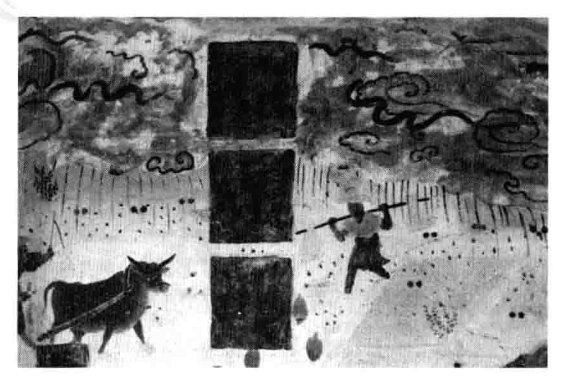


圖12　唐，莫高窟第二三窟北壁〈法華經變相圖〉局部



圖13　唐，莫高窟第二三窟北壁〈法華經變相圖〉局部

雲氣在大畫面變相圖中大致可分為兩種類型。首先以莫高窟第二三窟北壁盛唐〈法華經變相圖〉為例，畫面左上方繪有灰雲覆蓋天空（圖12），表現出雨中犁田的牛和農夫扛著擔子的雲雨景象。榜題出自《法華經》〈藥草喻品〉的偈頌「慧雲含潤電光晃曜」、「其雨普等四方俱下」等句，以雨雲的譬喻為主題來闡述佛陀的慈悲平等。此母題在刷上淡墨後再以濃墨線條描繪，為日常所見理所當然的雲雨景象。

37.　肥田路美，〈變と雲——大構圖變相圖における意味と機能をめぐって〉，《早稻田大學大學院文學研究科紀要》45.3（2000）：123-137；與〈大畫面變相圖の成立と雲のモチーフ〉，氏著，《初唐佛教美術の研究》（東京：中央公論美術出版，2011），第三部第一章，頁349-369。同於本稿第四章內容。

不過在同一畫面中另有完全不同的雲氣（圖13）。在中央釋迦說法的會座旁排列著如界線的渦捲雲，後方拉出如尾部的軌跡，現存的青綠色以外皆已變色，本來分別繪出朱、黃、群青色等呈現五彩。而寶雲、瑞雲、彩雲等就是布滿著各類大型變相圖，用來稱呼雲氣紋的各類名稱。

以下略舉敦煌莫高窟壁畫的實例，來考察雲氣紋是如何被運用於大畫面的變相圖中。

莫高窟第三三五窟東壁壁畫有初唐垂拱二年（686）供養題記，其他窟壁可推斷也製作於武周時期。北壁整壁繪有大幅的〈維摩經變相圖〉，以維摩詰和文殊菩薩為首的故事畫面熱鬧非凡，而生動的雲氣紋也格外受人矚目（圖14）。目前雖已變色為黑褐色，過去想必為華麗的五彩雲。在這裡可見區分出各式的雲氣紋，各組在意義與功能上也有所不同。

第一、雲氣紋具有輔助對象的動態功能。繪於維摩詰牀帳上方、維摩詰以神通力由東方須彌相國請入房室的獅子座，以及飛來的菩薩所伴隨的雲氣紋，均為此例。獅子座的獅子與菩薩們各自乘雲飛翔，其動態與順勢下降的雲氣紋相呼應，更強調出雲氣的動勢。在這裡需注意《維摩經》〈不思議品〉中並未提到雲氣下降。支謙譯本、鳩摩羅什譯本中只有簡述「來入維摩詰室」，玄奘譯本則是稍加詳細地提到「乘空（別本，凌虛）來入」，不過也沒有提及跟雲氣有關的文字。

第二、雲氣紋承載對象，表現出飛行於虛空或天上界。並非如同前述的雲氣紋個別分散，而是聚集在承載對象的雲頭上。而文殊菩薩上方，雲氣紋承載著坐於蓮

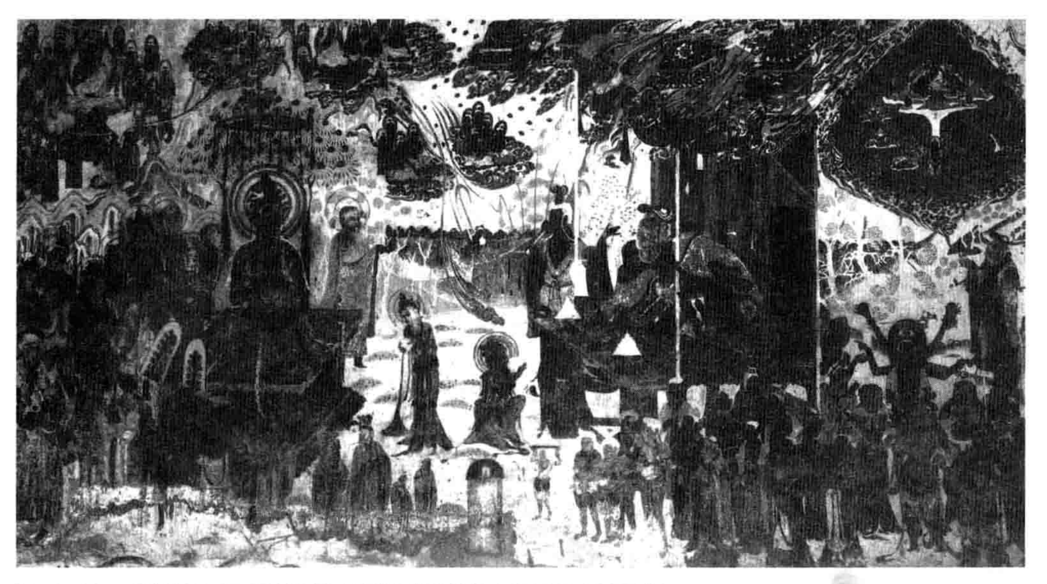


圖14　唐，莫高窟第三三五窟北壁〈維摩經變相圖〉（垂拱二年〔686〕）

華座的香積佛眾，其尾端呈水平且短小，缺乏動態（圖 15）。眾佛位於相距娑婆世界極遠的上方，必須越過四十二恒河沙佛土才能到達眾香國。另外，雲氣紋乘載著來自眾香國的九尊菩薩（經文中為九百萬），後方拖著尾部表現出飛來的情景。菩薩們並不自力飛行而是由所乘坐的蓮華載來。



圖 15　唐，莫高窟第三三五窟北壁〈維摩經變相圖〉局部

第三、畫面中央表現奉持香飯往返眾香國的化菩薩的動態。雲氣後端拖著長軌跡，顯示「從何處來」、「到何處去」的動向，彷佛是連續動作的視覺殘像。細長富彈性的雲尾曲線具有流暢的速度感，生動地描繪了菩薩的動態。香積品中九百萬菩薩和化菩薩往返的畫面，在經文內容中也沒有提到雲氣，化菩薩往娑婆的歸路上，「於彼世界忽然不現，須臾之間至維摩詰舍」（鳩摩羅什譯本），提到瞬間出沒。不過經由雲氣紋所呈現移動的方向和速度感，將並非瞬間的「時間移動的軌跡」加以視覺化。

第四、發揮了可稱為「對話框」（譯注：如同漫畫中人物對話的框線）的功能。這種表現運用在擷取、顯現來自其他空間的妙喜國（圖 16），以及維摩詰應釋迦之許將妙喜國放在右手掌上的場景。雲氣在這裡並不是用來表現事物的動態，僅是代表框線區隔的範圍。不過由包覆五彩陽炎來界定出對象，則成功地展現出維摩詰神通力的不可思議。

以上〈維摩經變相圖〉中雲氣紋描繪各類的奇蹟，發揮了積極的作用。工匠藉由區分雲尾的長度、方向、雲頭的形狀、密集度來表達多樣的意義，使畫面中的動態表現更為豐富。並藉由超自然的彩色、型態、動態，使畫中世界充滿著賜福的氣氛，也加深了畫面外側空間的莊嚴。

最重要的是雲氣紋在繪畫中製造了時間之流。若只表現動態，則可由人物的動作、姿勢、飄動的衣袍來呈現，但是若要表達時間推移的軌跡，那麼必須藉由拖著


圖16　唐，莫高窟第三三五窟北壁〈維摩經變相圖〉局部


圖17　唐，莫高窟第四五窟北壁〈觀經變相圖〉局部

尾端的雲氣。繪畫空間中藉由運動來顯示時間。假設從畫面移除動態的雲氣紋，這個作品就會像是一張快照，時間靜止在一個定格畫面。

莫高窟第三三五窟的例子讓我們了解雲氣紋扮演著多樣性的角色，《維摩經》中精彩的戲劇性內容也是促成此表現的重要因素。而其他主題的變相圖不論作品畫面大小，雲氣紋常擔任敘事的功能。莫高窟第四五窟北壁繪有盛唐期觀經變相的序分義（圖17），其中有一畫面內容為耆闍崛山的釋迦造訪被幽閉在王宮中的韋提希夫人，其中使用了雲氣紋。《觀無量壽經》中關於這段內容為「勅大目犍連及以阿難從空中而來」、「佛從耆闍崛山沒於王宮出」等，人物以超自然的方式出現，內容中並沒有提到雲的字句。不過畫面中卻可見蓮華座上的如來乘著五彩雲氣，由上方原本在山中說法的畫面來到韋提希的面前，如來的降臨如同奇蹟般的出現，其表現手法如同文字敘述令人一目了然。

同樣的例子在「觀經變相十六觀」中來迎往生者、[38]「觀音普門品變相」中出現觀音和救濟諸

38.　例如敦煌莫高窟第四三一窟南壁。敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．3》（東京：平凡社、北京：文物出版社，1981），參照圖37。

難、[39]「涅槃經變相」中摩耶夫人的降臨等，[40] 均為有了雲氣才能表現這些動態的奇蹟效果，為情節中最高潮的部分。

其他的例子如淨土變中的「阿彌陀淨土變相」，其主題不像上述的《維摩經》、《觀無量壽經》、《法華經》〈普門品〉、《涅槃經》等具有故事性情節。不過在前文提過的莫高窟第二二〇窟具有貞觀十六年（642）墨書題記，是敦煌最早的大型構圖淨土變。觀察其南壁的「阿彌陀淨土變相」或是北壁「藥師淨土變相」[41]（圖18）的例子，雲氣所扮演的角色製作出賦予畫面動態的大氣以及時間的流動感，使得淨土的空間充滿盎然生氣並具備莊嚴的氣氛。

大畫面上方繪製五彩的雲氣紋，雲頭上乘著前來赴會的佛菩薩、騎獅文殊、騎象普賢、樂器等，拖著雲尾飛往不同的方向。特別是北壁繪有雲氣伴隨飛翔的六尊天人，拖曳長尾橫越畫面，宛若吹過七個天蓋之間，動態激烈。而南壁的「阿彌陀淨土變」中表現出具有亮光或香氣的雲氣乘載著樓閣與寶塔湧現於虛空之中。這裡的雲氣紋和畫面下方旋舞的伎樂天人物群都是扮演著賦予畫面生動感的角色。伎樂

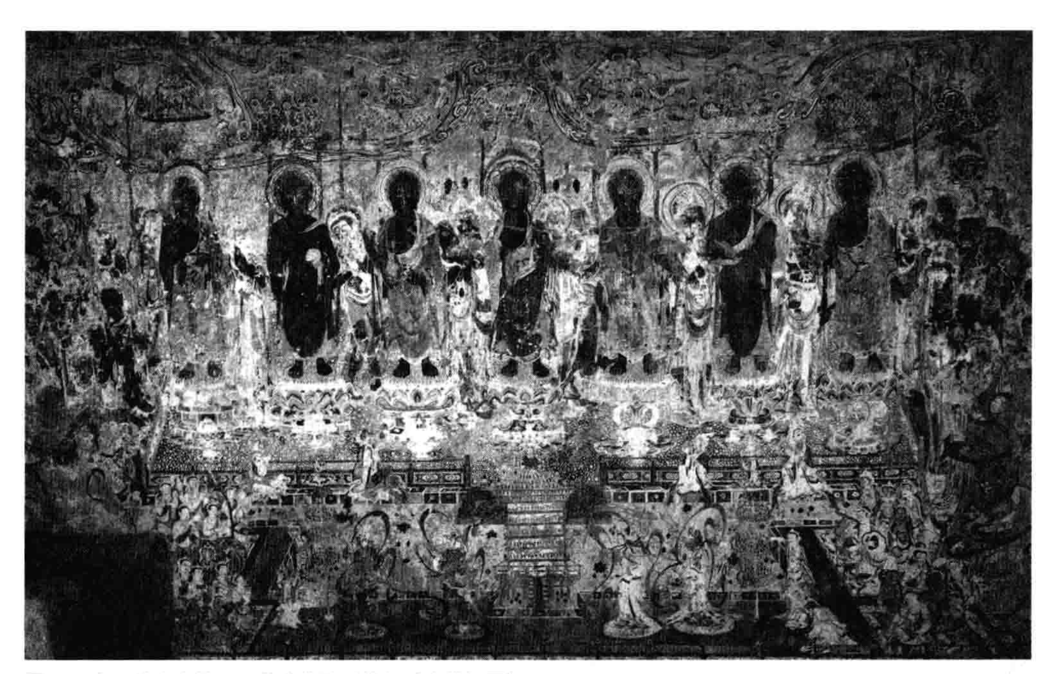


圖18　唐，莫高窟第二二〇窟北壁〈藥師淨土變相圖〉

---

39. 例如莫高窟第二一七窟東壁。敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，參照圖108。
40. 例如莫高窟第三九窟西壁。段文傑主編，《中國壁畫全集・敦煌・6　盛唐》（天津：天津人民美術出版社，1989），參照圖103。
41. 關於北壁七佛的尊格有學者解釋為過去七佛，不過無論如何並不影響雲氣所代表的意義和功能。

天所代表的是地上世界、世俗性、現實性的意義，雲氣紋所表現的是天上的靈性、超現實性。上下畫面呼應了中層平靜莊嚴的諸佛，為出自禮拜像的構圖。

以上藉由初唐時期敦煌莫高窟大畫面變相圖的若干壁畫考察了雲氣紋的樣態。作為典據的《維摩經》、《阿彌陀經》、《觀無量壽經》、《藥師經》等經文中並無關於「雲」的字句。不過在敦煌遺書的變文（講經文）中，[42] 卻可找到許多與「雲」相關的文辭。以前文提過的「維摩經變相」和「阿彌陀淨土變相」為例，摘錄現存〈維摩經講經文〉、〈阿彌陀經講經文〉內容中的相關辭句如下。[43]

鳩摩羅什譯《維摩經》〈佛國品〉中眾徒聚集於菴羅樹園聆聽釋迦說法法會，唱文中有：

「雲內唯觀人闐塞，空中不見日光輝。」
「雲中只見天花墜，雲內唯聞龍腦煙。」
「菴羅浩浩聖賢催，瑞色祥雲遍九垓。」
「分分空裏弦歌鬧，簇簇雲中錦繡搥。」
「彩霧呈佳瑞，霞雲現吉祥，摐摐排隊伍，瞻禮法輪王。」
「人与非人等，清霄闐塞排，一時空裏降，齊總下雲來。」[44]

上述唱句內容雖然沒有直接對應變相圖中的雲氣紋形象，不過所描述會座上空歡喜熱鬧的氣氛則和圖象有相同之處。

特別是〈菩薩品〉持世菩薩的段落中波旬一萬兩千天女降臨的部分：

「一時皆下於雲中，盡入修禪之室內。」
「擎樂器，又吹嗺，宛轉雲頭漸下來。」[45]

以上內容描述天女乘捲渦雲頭由上方飛來的實際景象。變文中不見前引第三三五窟等初唐「維摩經變相」中關於〈不思議品〉、〈香積品〉、〈見阿閦佛品〉的描述，但是由現存的部分來看，推測其中可能包含與壁畫圖象、描寫相符的文辭。

---

42. 變文與講經文雖在形式上有所不同，一般討論時並不會特別區分這兩者，本文中以變文稱呼。
43. 出自王重民、向達、王慶菽、周一良、啟功、曾毅公，《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957）。最初的題名不明，此處為暫稱。
44. 六句皆出自黃永武主編，《敦煌寶藏》（臺北：新文豐出版公司，1986），第36冊，斯4401-4595號，頁591上段、頁594上下段圖片。筆者擷取圖片中的文字。
45. 二句皆出自P. Pelliot收集之敦煌文書P．3079。（文字出處為黃永武主編，《敦煌寶藏》，第126冊，伯3002-3216號，頁243下段圖片，筆者擷取圖片中的文字。）

另舉〈佛說阿彌陀講經文〉為例：

「化生童子上金橋，五色雲擎寶座搖。」[46]

「雲擎樓閣下長空。」（長字模糊）[47]

這在〈阿彌陀淨土變相圖〉中也可見到，與壁畫中飛運寶座和聖眾的五色雲氣以及湧雲承載樓閣的描繪互相呼應

相較於佛經，變相圖與變文之間更能彼此對應，相關的實例有秋山光和對勞度叉鬥聖變的研究，以及藤枝晃關於維摩經變中漢帝蕃王像的論考。[48] 其次，相較於這些變相裡的諸多事件與登場人物，構成次要意義的要素，雲氣紋也可以看到同樣的對應關係，這是非常有趣的現象。更重要的是藏經洞所發現的變文的書寫年代推測應是九世紀以降，而在七世紀初唐的莫高窟中已出現可與其內容相連結的變相圖。這正說明了秋山光和的合理推論：「繪畫在造型上的要求促使經文內容進一步發展，進而在變文中出現相對應的表現」，[49] 變文中關於雲氣的敘述無疑是自變相圖而來。

無論如何，雲氣紋形態和功能的進化，得以使繪畫作品營造出空間的移動與時間的推移，擴展了繪畫表現的可能性。至此在佛所出現的場景中所展現的各種奇蹟、動態樣貌被加以視覺化。大畫面的變相圖便是實驗與完成雲氣紋的最佳舞臺。

結論

雲氣紋的源流來自殷商青銅器中構成地紋的羽狀紋或簡化的爬蟲紋，到後代的變相圖為止始終扮演著配角的角色。雲氣紋裝飾著墓室、樓閣、器物、服飾，在繪畫表現中成為天空的舞臺，表現飛翔之狀以及存在於虛空中的景象，顯示出移動、變化、出現等動態或時間、事件的推移演變，亦即發揮了造形語言的功能。不過在

---

46. 出自P. Pelliot收集之敦煌文書P．3210。（文字出處為黃永武主編，《敦煌寶藏》，第126冊，伯3002-3216號，頁585上段圖片，筆者擷取圖片中的文字。）
47. 出自P.Pelliot收集之敦煌文書P．2122。（文字出處為黃永武主編，《敦煌寶藏》，第115冊，伯2119-2160號，頁106下段圖片，筆者擷取圖片中的文字。）
48. 藤枝晃，〈維摩變の一場面——變相と變文との關係〉，《佛教藝術》34（1958）：87-95。
49. 秋山光和，〈敦煌における變文と繪畫——再び牢度叉鬥聖變（降魔變）を中心に〉，《美術研究》211（1960），後以〈敦煌における變文と繪畫〉為題名，收入氏著，《平安時代世俗畫の研究》（東京：吉川弘文館，1964），頁427-454。

佛像樣式中國化的先聲，亦即墓葬美術中神仙與佛教天人相混淆，以及佛教藝術史上劃時代的初唐大畫面變相圖的成立過程中，作為配角的雲氣紋成為推進者並促成其發展。雲氣紋將可稱為生命能量的氣加以形象化，為東亞的佛教藝術不斷注入新生命。

（譯者：蘇佳瑩）

參考書目

【傳統文獻】

中華書局編，《四部備要》，臺北：中華書局影印明世德堂刊本，1979。
阮元校刊，《十三經注疏》，北京：中華書局影印嘉慶江西南昌府學重刻宋版，1980。
劉文典編，《新編諸子集成》，北京：中華書局，1990。

王充撰，黃暉校，《論衡校釋》，收入劉文典編，《新編諸子集成》，第1輯。
房玄齡，《晉書》，北京：中華書局，1974。
段玉裁，《說文解字注》，上海：上海古籍出版社影印清代陳昌治刻本，1981。
范曄撰，李賢等注，《後漢書》，北京：中華書局，1965。
莊子，《莊子》，收入中華書局編，《四部備要》，第274冊。
楊衒之，《洛陽伽藍記》，臺北：中華書局據吳刻本校刊，1966。
葛洪撰，周啟成注，《新譯神仙傳》，臺北：三民書局，2004。
虞世南撰，孔廣陶校註，《北堂書鈔》，臺北：文海出版社，清光緒南海孔氏三十有三萬眷堂據孫忠愍侯祠堂舊校影宋原本校注重刊，1978。
趙岐注，孫奭疏，《孟子注疏》，收入阮元校刊，《十三經注疏》，第8冊。
劉安撰，馮逸、華喬點校，《淮南鴻烈集解》，收入劉文典編，《新編諸子集成》，第1輯。
歐陽詢，《藝文類聚》，香港：中華書局香港分局，1973。
蕭統編，呂延濟等五臣注，《文選》，臺北：國立中央圖書館國立中央圖書館藏南宋紹興三十一年（1161）建刊本（景印宋紹興辛巳建陽陳八郎崇化書坊刊本）影印，1981。

【近人論著】

（一）中文專著

中國美術全集編輯委員會編
1988a 《中國美術全集．繪畫編．18 畫像石畫像磚》，上海：上海人民美術出版社。
1988b 《中國美術全集．繪畫編．19 石刻線畫》，上海：上海人民美術出版社。
王重民、向達、王慶菽、周一良、啟功、曾毅公
1957 《敦煌變文集》，北京：人民文學出版社。
河南省文化局文物工作隊編
1958 《鄧縣彩色畫象磚墓》，北京：文物出版社。
段文傑主編
1989 《中國壁畫全集．敦煌．6 盛唐》，天津：天津人民美術出版社。
敦煌文物研究所編
1981 《中國石窟．敦煌莫高窟．3》，北京：文物出版社。
湖南省博物館、中國科學院考古研究所編
1973 《長沙馬王堆一號漢墓》，北京：文物出版社。
雷從雲編
1986 《黃河文明展圖錄》，名古屋：中日新聞社。

（二）日文專著

小杉一雄

1959　〈寶雲紋樣への展開〉，氏著，《中國紋様史の研究・殷周時代爬蟲文様展開の系譜》，東京：新樹社，頁159-163。

小野佳代

2005　〈中國および日本における柄香爐の用法——圖像解釋の可能性〉，《奈良美術研究》3：131-160。

井上豪

2007　〈飛天に伴う流雲の圖像的背景〉，《日本宗教文化史研究》11.2：149-166。

吉村怜

1999　《天人誕生圖の研究——東アジア佛教美術史論集》，東京：東方書店。

岩井共二

2007　〈中國南北朝時代における如來像の中國式服制出現に關する試論——三教交涉を軸として〉，收入宮治昭先生獻呈論文集編集委員會編，《汎アジアの佛教美術》，東京：中央公論美術出版，頁277-296。

肥田路美

2000　〈變と雲——大構圖變相圖における意味と機能をめぐって〉，《早稲田大學大學院文學研究科紀要》45.3：123-137。

2011　〈大畫面變相圖の成立と雲のモチーフ〉，氏著，《初唐佛教美術の研究》，東京：中央公論美術出版，第三部第一章，頁349-369。

林巳奈夫

1989　〈中國古代の遺物に表はされた「氣」の圖像的表現〉，《東方學報》61：2-63。

秋山光和

1964　《平安時代世俗畫の研究》，東京：吉川弘文館。

前川捷三

1978　〈甲骨文・金文に見える氣〉，收入小野澤精一等編，《氣の思想——中國における自然觀と人間觀の展開》，東京：東京大學出版會，頁13-29。

相川佳予子

1998　〈漢代の染織〉，收入曾布川寬、谷豐信編，《世界美術大全集・東洋編・2　秦・漢》，東京：小學館，頁274。

津田左右吉

1964　〈神僊思想の研究〉，氏著，《津田左右吉全集》，東京：岩波書店，第10冊，頁172-333。

酒井敦子

1999　〈中國南北朝時代における植物雲氣紋について〉，《美術史》147：66-81。

曾布川寬

2006a　《中國美術の圖像と樣式・圖版篇》，東京：中央公論美術出版。

2006b　〈南朝帝陵の石獸と磚畫〉，原刊於《東方學報》63（1991）：115-263，後收入氏著，《中國美術の圖像と樣式・圖版篇》，頁232-235。

曾布川寬、岡田健編

2000　《世界美術大全集・東洋編・3　三國・南北朝》，東京：小學館。

藤枝晃

1958　〈維摩變の一場面——變相と變文との關係〉，《佛教藝術》34：87-95。

七、八世紀觀音造像的繁衍

王靜芬

美國維吉尼亞大學美術史系

本文探討觀音（大悲菩薩，Avalokiteśvara）信仰在七至八世紀之間的衍變與發展，及其在視覺表現中多種樣貌之呈現。[1] 觀音常常理解為「俯看世間的菩薩」，祂是隨著大乘佛教於印度自西元一世紀初的發展而滋生的眾多菩薩之一。由於觀音是「慈悲」（*karunā*）這個概念的人格化，所以對信徒有著強大的吸引力。自五世紀下半葉起，與日俱增的觀音造像可以作為觀音信仰在中國持續地成長的佐證，造像出現於各種背景下和以多樣媒材呈現，例如金銅、石、壁畫等，小型以至等身的造像皆有。

典型的中國觀音圖象特徵建立於六世紀末。這類傳統式的觀音造像持續到七、八世紀。此外，伴隨著密教在中土的傳入和流行，多樣式的密教觀音信仰得到演進。首先，本文以為七世紀末至八世紀多樣式的密教觀音——或稱變化觀音——的激增指證當時中國佛教及其藝術的重大改變；其次，這個變化也對鄰邦文化有著深刻的影響，特別是日本奈良時代（710-794）的佛教藝術。本文另檢視兩個個案，分別為敦煌莫高窟第一四八窟和日本東大寺。

一、觀音的傳統形式

有關中國早期觀音像的研究已有許多成果，[2] 以下只勾勒五世紀末至八世紀觀音造像重要類型的發展。

---

1. 雖然會議的主題是「藝術史中的漢晉與唐宋轉折」，但是由七至八世紀中國觀音造像所發生的變化足以構成完整的調查，至於唐宋之際的轉折則需另闢研究。
2. 有關早期觀音像的通論參見李玉珉，〈中國觀音的信仰與圖像〉，收入國立故宮博物院編，《觀音特展》（臺北：國立故宮博物院，2000），頁10-39；與〈南北朝觀世音造像考〉，收入邢義田編，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁235-331；Dorothy C. Wong, "Guanyin Images in Medieval China, Fifth to Eighth Centuries," in *Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) and Modern Society*, Conference Proceedings, English volume, ed. William

中國最早的觀音造像出現在五世紀末，主要是手握蓮莖為持物的蓮花手觀音（*padmapāṇi*）小型鎏金銅像。至六世紀後半，觀音無疑地已成為禮拜的主要對象，尊像以不同材質造成，或大或小，甚至等身或更大。圖象也漸趨一致，如手持水瓶、蓮莖，或偶持柳枝（象徵菩薩治病的角色），同時冠上常有小型佛像，祂是阿彌陀佛（Amitabhā Buddha）的化現形象。根據經文的描述，觀音是阿彌陀佛的後繼者，彌陀與觀音之間為父子關係。以下介紹幾件七至八世紀的例子。



圖1-1　唐，〈鎏金銅觀音立像〉（永徽二年〔651〕，美國：個人藏）

第一例是紀年六五一年的鎏金銅觀音像（圖1-1、1-2，美國，個人藏），祂纖細且微微擺動的身形，沿襲六世紀末至七世紀初的造型。菩薩右手施說法印的變化形，左手持瓶，頭光飾以火焰紋，造像背面的銘文如下：

> 永徽二年有疫不／雨七十餘日，苗頑／酷苦，上築壇□□／七日夜，疫罷雨大，／在下□□□，上使／僧□灿造□金佛／像七軀，天下平安／□□無求



圖1-2　唐，〈鎏金銅觀音立像〉背面（永徽二年〔651〕）

銘文說明造像是七件銅鑄觀音像之一，是為了感謝菩薩免除全國乾旱之苦，奉皇帝之命所造的。

另一例出自八世紀前半的敦煌莫高窟第三二〇窟，該窟西壁南側繪有觀音立像（圖2），菩薩以四分之三面側立，並具有標準的圖象元素：冠戴彌陀化佛，右手持楊柳，左手握水瓶。由於觀音是主壁（西壁）佛龕外南側壁的菩薩立像，因此該龕的主尊像應該是阿彌陀佛。類似的例子也見於四川巴中摩崖的佛

Magee (Taipei: Chung-Hwa Institute of Buddhist Studies, 2007), pp. 254-302; 有關觀音信仰的文獻資料，見Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara* (New York: Columbia University Press, 2000), pp. 31-92.

龕（圖3）、現存於賓州大學的石像（紀年706年）、[3] 金銅佛和模製觀音泥像（圖4，西安，陝西碑林博物館藏）等。在這些例子中，下垂之手皆握有水瓶，而上舉之手雖常佚失，但其持物不是持蓮莖，就是柳枝。

個別例子已經表明觀音是西方淨土的教主阿彌陀佛／無量壽佛（Amitāyus）的脇侍。最早的彌陀三尊像之一是甘肅永靖炳靈寺第一六九窟的泥塑像，該窟的年代訂為四二〇年代。[4] 當西方淨土信仰逐漸取得優勢時，彌陀三尊造像也隨之增



圖2　唐，敦煌莫高窟第三二〇窟西壁南側〈觀音立像〉



圖3　唐，四川巴中南窟第八七號〈觀音菩薩龕〉

3. 圖見奈良國立博物館編，《大遣唐使展——平城遷都一三〇〇年記念》（奈良：奈良國立博物館，2010），圖版16。
4. 圖見甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編，《中國石窟．永靖炳靈寺》（北京：文物出版社，1989），圖版21、24。


圖4　唐，〈模製觀音泥像〉（西安：陝西碑林博物館藏）

加，在敦煌壁畫中可以找到諸多範例。開鑿於七世紀初的第五七窟便具有一鋪精緻壁畫（圖5-1、5-2），壁畫的主尊是彌陀佛，在精巧的雙樹華蓋下，彌陀的眷屬包括有弟子、二位大菩薩和其他諸菩薩，前景則見體形較小的力士像。二大菩薩中左方是觀音，可以清楚辨認化佛於冠中。彌陀頭光上的小型坐佛、大菩薩身上的瓔珞和觀音寶冠上的化佛皆貼泥塑而成，並敷以泥金，表達尊像放光，以光明來象徵佛教聖靈的意涵。

類似的構圖可見於日本奈良法隆寺壁畫（圖6-1、6-2），[5] 觀音立於彌陀的左脇，其身形是以融合了印度S曲線和東亞線性畫法的國際風格描繪。該壁畫約完成於七一一年，可能使


圖5-1　唐，敦煌莫高窟第五七窟南壁〈阿彌陀佛説法圖〉（觀音立於阿彌陀佛之右）


圖5-2　唐，〈觀音菩薩〉，〈阿彌陀佛説法圖〉局部

5.　法隆寺於六〇七年為聖德太子（約573-622）所創建，該寺因六七〇年的一場大火後重建，主體建築和金堂壁畫的完成約於七一一年。



圖6-1　奈良，〈阿彌陀西方淨土變〉（奈良：法隆寺金堂西壁中央）



圖6-2　奈良，〈觀音菩薩〉，〈阿彌陀西方淨土變〉局部

用由中土直接傳到日本的粉本，保留有長安、洛陽寺院壁畫消失的風格和構圖。[6] 全景式的西方淨土變相發展於七至八世紀，阿彌陀或無量壽佛以觀音及大勢至為脇侍的三尊像位於畫面中央顯著的位置，例子見於敦煌莫高窟第三二〇和一七二窟等。[7]

觀音所扮演救贖世人、使其免除各種不同災難的角色闡述於《法華經・普門品》，相關的敘事畫以此經為文本。描繪《法華經》全部內容的壁畫首見於敦煌隋代壁畫，例如第四二〇窟。[8] 觀音拯救世人災禍之細節安排在長卷式的敘事壁畫中，各種災難如火災、溺斃、迷航、謀殺、為惡鬼野獸毒蛇蝮蠍等侵擾、刑罰、搶劫、墮崖、自然災害、兵禍等。這種具象式的敘事畫發展於中土本地，並無印度前例可循。

觀音救難的角色在印度以救難觀音或八難觀音（Litany of Avalokiteśvara）的母題為人所知，以此為題的浮雕可見於印度西部六至八世紀的石窟寺院中。開鑿約

6. 請見拙文，"Reassessing the Mural Paintings of Hōryūji," in *Hōryūji Reconsidered*, ed. Dorothy C. Wong (New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008), pp. 141-153.
7. 圖見敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・4》（北京：文物出版社，1981-1987），圖版4、9、10。
8. 圖見敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・2》，圖版77；羅華慶，〈敦煌藝術中的《觀音普門品變》和《觀音經變》〉，《敦煌研究》3（1987）：49-58；Dorothy C. Wong, "Guanyin Images in Medieval China," pp. 274-275.

於七世紀的奧朗嘎巴（Aurangabad）石窟第七窟是其中著名的例子，菩薩立像在構圖的正中央（圖7），其側有八難圖：左欄由上至下為火災、奴役、病或賊災、船難；右欄為獅或野獸之侵擾、蛇難、惡象、老嫗之難產或死亡。信徒遇難時念誦觀音名號，菩薩就出現在災難現場，這種構圖把敘事性的元素安排在主尊像的兩側。



圖7　印度笈多後，奧朗嘎巴石窟第七窟（Aurangabad Cave 7）〈八難觀音〉（Bodhisattva Avalokiteśvara as Savior of Perils）

印度的構圖可視為敦煌莫高窟第四五窟〈觀音經變〉圖（圖8）的原型，該窟開鑿於八世紀，構圖焦點表現觀音菩薩發揮法力，巨形的主尊菩薩像置於正中央，兩側有獨立的場景，描繪各種不同的救難景象和《普門品》中所描述觀音的三十三身化現。由於獨立成卷的《普門品》是眾所周知的《觀音經》，因此壁畫的題目亦稱為〈觀音經變〉。[9] 敦煌壁畫與印度原型構圖相似之處顯示後者啟發了中土的構圖，但

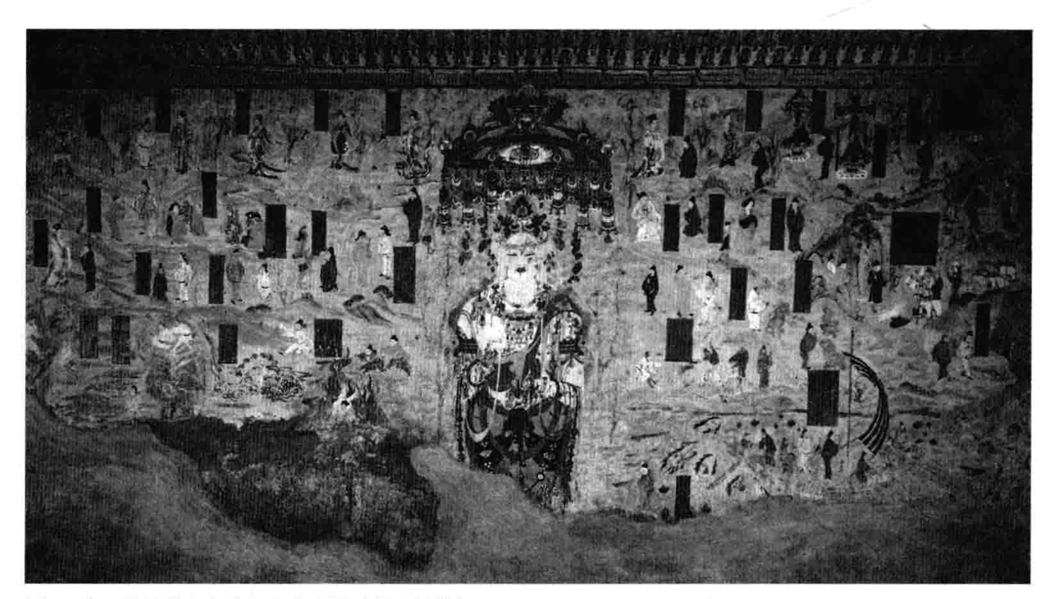


圖8　唐，敦煌莫高窟第四五窟南壁〈觀音經變〉

9. 這類構圖於敦煌唐代壁畫有些微的變化，參見羅華慶，〈敦煌藝術中的《觀音普門品變》和《觀音經變》〉，頁53-56。

是敦煌的例子同時引進了當地的山水場景、精巧的華蓋、頭冠、人物造像風格、和新增敘事內容。

另一個新的題材是救苦觀音，祂拯救諸有情，減輕其苦痛。龍門和敦煌石窟都留存有「救苦觀音」銘文的造像，包括敦煌莫高窟八世紀第六六窟中的菩薩立像（彩圖5）。[10] 現存的救苦觀音像通常以單身菩薩像出現，而無任何敘事元素。

總括來說，八世紀中國的觀音像或以獨立的尊像呈現，或為三尊像的一部分，或是更大群像的一員。菩薩或坐或立，所使用的造像材質也多樣化，從鎏金銅到泥塑、石雕、木雕、壁畫和刺繡等。圖象和持物包括冠上的阿彌陀化佛、蓮花、水瓶和柳枝等。

二、變化觀音

自七世紀中葉起，密教觀音，或稱變化觀音，愈來愈流行，足以證實密教的傳播。對此現象有功者，如武則天（624-705，684-705在位）之大力資助譯經計畫，催使大量密教經典得以翻譯，同時也製作多種形式的變化觀音像，祂們被視為護國的尊像而倍受禮拜。由於觀音在菩薩中極高的位階，能顯神力，並隨應所需而變化其身，謂之為「方便」（*upaya*）法門。在《法華經》中，觀音能化現三十三身。密教觀音通常有多首多臂，也視為菩薩的化現，稱變化身。由於印度教的神祇以多首多臂來呈現宇宙的象徵，如具有三個頭的濕婆神，因此密教觀音驗證了印度教對佛教的影響。[11] 變化觀音的信仰經由陀羅尼（*dhāranī*）經傳播，這類經典包含

10. 龍門救苦觀音浮雕的年代為七九一年，見溫玉成，〈龍門唐窟排年〉，收入龍門文物保管所、北京大學考古系編，《龍門石窟・2》（北京：文物出版社，1992），頁214-215，圖176。除了敦煌莫高窟第六六窟之外，第二二〇窟和第九七窟都繪有救苦觀音像（感謝敦煌研究院的張元林研究員告知）。不少敦煌帛畫也繪有此題材，見 Jacques Giès et al., *Les Arts de l'Asie central: La collection Paul Pelliot du Musée National des Arts Asiatiques* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995), vol. 1, pls. 57, 58, 60, 61, 74; Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum* (Tokyo: Kodansha International and the British Museum, 1982), vol. 1, pl. 26. 大部分的作品年代屬九和十世紀。

11. 有關密教在東亞傳播的全面性討論，見 Charles D. Orzech, Henrik H. Sørensenand Richard Payne, eds., *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia* (Leiden: E. J. Brill, 2010). 另見松本榮一，《燉煌畫の研究・圖像篇》（東京：東方文化學院東京研究所，1937），頁646-727，圖版166-186；Research Society of the Ueno Memorial Foundation for Study of Buddhist Art, *The Origin and Development of Esoteric Kannons (Avalokiteśvara)*, Report VI (Kyoto: Kenkyukai, 1979); 濱田隆，〈密教觀音像の成立と展開〉，收入佐和隆研、濱田隆編，《如來、觀音》（東京：朝日新聞社，1984），頁192-200。有關敦煌變化觀音壁畫的概說，見彭金章主編，《敦煌石窟全集・10　密教畫卷》（香港：商務印書館，2003）。

一連串的咒語（*dhāraṇī*），或種子字，信徒唸誦咒語，以求神力。同時經文詳述禮拜儀軌的規範，包括法壇的準備、尊像之造作和詳細的圖象特徵。

六觀音之組合為人所知，對應觀音為六道眾生——地獄、惡鬼、畜生、阿修羅、人、天——解脫苦楚。有關觀音拯救六道眾生的文本初出現於天台智顗（538-597）所撰的《摩訶止觀》，而日本崇信六觀音之發端則始於十世紀，[12] 還保存不少中世紀的作品，包括京都大報恩寺十三世紀的造像群。[13] 羅列變化觀音的名稱如下（為簡明扼要之故，只列舉《大正藏》相關的漢譯經典）：

- **聖觀音**（Āryāvalokiteśvara）
  在變化觀音的脈絡中，通常以傳統觀音形式表現；把中國與日本的佛教藝術傳統相比，這種形式在後者較為重要。
- **十一面觀音**（Ekādaśamukhā）
  文獻出處：《大正藏》第1070號、第1071號、第1069號和第901號之卷四
  多首的組合：分垂直、錐狀，冠式；十一面包括三菩薩面、三瞋面、三出牙面、一尊大笑面和最上方的佛面；常見多臂。
- **不空羂索觀音**（Amoghapāśa）
  文獻出處：《大正藏》第1092-1098號
  圖象與持物：三眼、八臂（也有四臂和六臂）、鹿皮、蓮花、羂索、三叉戟、水瓶（軍持）、念珠、施無畏印（*abhayamudrā*）等。
- **千手千眼觀音**（Sahasrabhujarya）
  文獻出處：《大正藏》第1056-1068號
  圖象：一或多頭、各式持物和手印，常見以四十二臂代表千手。
- **如意輪觀音**（Cintāmaṇicakra）
  文獻出處：《大正藏》第1080-1088號
  圖象：常以多臂和遊戲坐姿出現，一手支頤，而另一手撐於臺座上，其餘之手則持寶珠、蓮花、法輪和念珠。
- **馬頭觀音**（Hayagrīva）
  文獻出處：《大正藏》第1072-1074號

---

12. 智顗，《摩訶止觀》，收入《大正藏》，第46冊，頁15上-中；相關論述參見Paul L. Swanson, trans., *The Great Cessation and Contemplation (Mo-ho chih-kuan)*, compact disc (Tokyo: Kosei Publishing Co., provisional edition, 2004), p. 195; Sherry Fowler, "Travels of the Daihōonji Six Kannon Sculptures," *Ars Orientalis* 36 (2006): 178-214.
13. 見Sherry Fowler, "Travels of the Daihōonji Six Kannon Sculptures," 六觀音也有不同群組的組合。

圖象：多臂多頭，頭頂上有馬頭，持密教諸神的一般持物如鉞和劍。

- **准提觀音，或七俱胝佛母**（Cundī **或**Saptakoti Buddhabhagavatī Goddess of the Seventy-Million）

  有關此尊佛母的經文早在八世紀傳入中國，然祂與觀音相聯則到宋代以後才出現；在日本的傳統中，准提是六觀音之一，但在天台宗的傳統中，祂則由不空羂索取代。

總而言之，中國少見六尊變化觀音的組合，而在眾多形式的變化觀音中，十一面觀音於七至八世紀之間，首先取得重要地位，從西域至敦煌和唐代東、西兩都都能見其例；[14] 不空羂索觀音雖然現今無作品遺存，但祂流行於武則天時期（其後傳到日本，流行於奈良時代，下詳）；千手千眼觀音的出現始於八世紀。以上三種變化觀音在武則天時期都獲得提倡。[15] 時至八世紀中葉，如意輪觀音信仰也變得重要，而馬頭觀音首先是以憤怒尊之形象出現，並作為觀音的脇侍，後來也成為變化式的觀音造像。[16] 准提要到晚期才與觀音相關聯，且非本文所關心之重點。[17]

三、十一面觀音

有關十一面觀音已有不少的研究，在進行個案研究之前，先作研究成果之簡述。[18]

---

14. 多臂菩薩首次出現於七世紀初，清楚地顯示密教圖象發展的過程中所融入印度教的影響。敦煌莫高窟第三四一窟東壁入口上方繪有一鋪佛像，其脇侍為二尊沒有題名的八臂菩薩，見彭金章主編，《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，圖版14；顏娟英也記述一件紀年六三八年的山西碑像，其銘文提及數件十二臂觀音之造像，見氏著，〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉，《佛學研究中心學報》11（2006），圖4。
15. 相關的討論見 Dorothy C. Wong, "Early Transmission of Esoteric Images from China to Japan in the Seventh and Eighth Centuries," *Huaxue* 9 (2008): 1697-1719.
16. 在藏傳佛教中，憤怒尊的馬頭菩薩是觀音的眷屬，相關的討論見 Robert N. Linrothe, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art* (London: Serindia Publications, 1999), pp. 85-130.
17. Robert M. Gimello, "Icon and Incantation: The Goddess Zhunti and the Role of Images in the Occult Buddhism of China," in *Images in Asian Religions*, ed. Phyllis Granoff and Koichi Shinohara (Vancouver: University of British Columbia Press, 2004), pp. 225-256.
18. Donald Alan Wood, "Eleven Faces of the Bodhisattva" (Ph.D. diss., University of Kansas, 1985); Tove E. Neville, *Eleven-headed Avalokiteśvara: Chenresigs, Kuan-yin or Kannon Bodhisattva: Its Origin and Iconography* (New Dehli: Munshiram Manoharlal Publishers, 1998); 副島弘道，《日本の美術．311 十一面觀音像．千手觀音像》（東京：至文堂，1992）；另見顏娟英，〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉；Dorothy C. Wong, "Early Transmission of Esoteric Images," pp. 1713-1721; and "Reassessing

與十一面觀音有關的《陀羅尼經》已於六世紀翻成漢文經典，於七世紀又再二度譯出，其中一次是由玄奘（約602-664）所譯。許多研究都引用相同的例子，包括西印度卡那里（Kanheri）石窟遺存著最早的十一面觀音像，這件六世紀造像的十一面以垂直的1-3-3-3-1方式堆疊而成（圖9），這個例子足證該菩薩的信仰源自印度，並於六世紀傳入中土。十一面觀音雖然在印度並未持續廣泛流傳，但自七世紀下半葉起，卻在中土變得重要，原因之一可能是因為玄奘崇高的地位，他不單只是崇信觀音，而且譯出了十一面觀音和不空羂索觀音的《陀羅尼經》。


圖9　印度笈多，卡那里石窟第四一窟（Kanheri Cave 41）〈十一面觀音立像〉

吐峪溝出土一件木雕的十一面觀音像，約成於七世紀，相當於唐代在吐魯番設都護府的時期。[19] 除此孤例之外，現存七世紀下半葉的例子主要留存於敦煌壁畫，其十一面的排列方式，主要有兩種類型。其一如莫高窟第三三四窟具有印度風的菩薩坐像，祂的十一面不僅是以3-2-3-2-1的垂直方式表現，而且還呈現豐圓的體姿、黝黑膚色及運用暈染的凹凸畫法（圖10）。[20] 其二如莫高窟第三二一窟，菩薩立像有六臂，其十一面則安排成圓錐狀：3-5-2-1。[21] 另一例為莫高窟第三三一窟，兩尊坐式的十一面觀音位於坐佛兩側，十一面的排列作頭冠式3-7-1的安排（圖11）。[22] 八世紀的例子有莫高窟第三二窟，觀音有六臂，十一面的排列同前。[23] 這二個例子是日本法隆寺壁畫所繪十一面觀音之先導，十一

the Mural Paintings of Hōryūji," pp. 176-177. 有關中土和日本的早期不空羂索觀音造像之研究，見 Dorothy C. Wong, "The Case of Amoghapāśa," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2 (2007): 151-158; and "Further Thoughts on Amoghapāśa," forthcoming.

19. 該木雕像現存柏林亞洲藝術博物館。
20. 敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．3》，圖版82。
21. 敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．3》，圖版55。
22. 彭金章主編，《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，圖版9、10。
23. 彭金章主編，《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，圖版32。



圖10　唐，敦煌莫高窟第三三四窟東壁門北〈十一面觀音菩薩三尊〉



圖11　唐，敦煌莫高窟第三三一窟東壁門北〈十一面觀音〉，佛三尊局部

面同是以3-7-1的頭冠式排列（圖12-1、12-2）。敦煌初唐的十一面觀音像都出現在東壁入口上方，或是甬道的兩側，祂們在石窟中的位置顯示其所扮演護法的角色。約莫同時，唐都長安也有許多十一面觀音像，最著名的莫過於原屬七寶臺的造像。七寶臺是奉武則天所造，立於長安光宅寺的中央。[24] 七寶臺雖然被拆，但有三十二件浮雕遺存至今。部分浮雕有紀年七〇三至七二四年之間的銘文。其中有七件是十一面觀音像，清楚表明該菩薩是七寶臺最重要的造像題材。這七件觀音像的十一面安排是以1-5-4-1的方式，排列成圓錐狀（圖13，奈良國立博物館

24. Yen Chüan-ying, "The Sculptures from the Tower of Seven Jewels: The Style, Patronage and Iconography of the Monument" (Ph.D. diss., Harvard University, 1986); 與〈唐長安七寶臺石刻佛像〉，《藝術學》1（1987）：40-89。



圖 12-1　奈良，〈十一面觀音〉（奈良：法隆寺金堂東壁北側）



圖 12-2
奈良，〈十一面觀音〉局部（奈良：法隆寺金堂東壁北側）

藏）。對武則天而言，佛教是強化及認可其政治地位的工具，諸佛、菩薩的法力可以護國，而她的殷勤供養是十一面觀音在中土及其後在日本流行的主因之一。[25] 七寶臺十一面觀音像的風格是正面像、細腰的管柱形身軀、腹部微凸、帶有銳利線條的貼體衣褶，此種風格可與同時期的法隆寺壁畫相比擬（請見圖 12）。此外，長安寺院遺址和龍門石窟也都有遺例。[26]

前述法隆寺的十一面觀音壁畫很可能使用從中土直接帶到日本的粉本所製，因此該壁畫緊密地依循中土的造像風格。另有二件日本早期的十一面觀音像，皆為小型的檀木像，大概是由遣唐僧所帶回。一件約四二公分高，仍保有部分彩繪，一般認為是定惠於六六五年自中返日時所攜回（圖 14，東京國立博物館藏）。十一面是以三面為一組，每一組有三面，排列在本面的冠頂上，而第十面則置於最上一層。菩薩左手持瓶，右手握有念珠，身軀比例纖細，滿身瓔珞，類似中土七世紀初的菩薩造型。菩薩的面相大，彎眉和俯視的深目帶有優美的曲線，可能是受到印度笈多朝（約320-550）雕刻的影響。木雕像顯然是受到了印度造像風格所啟發的例子，僧人玄奘和外交使節王玄策（活動於七世紀）

25. 武則天為了平息契丹於六九六年起亂，詔國師法藏（643-712）建十一面觀音道場舉行法會，此事詳見新羅僧崔致遠撰，《唐大薦福寺故寺主翻經大德法藏和尚傳》，收入《大正藏》，第50冊，頁283下。
26. Dorothy C. Wong, “Early Transmission of Esoteric Images,” pp. 1717-1718.


圖 13 唐，〈七寶臺十一面觀音立像〉（奈良：奈良國立博物館藏）


圖 14 唐，〈木雕十一面觀音立像〉（東京國立博物館藏）


圖 15 唐，〈白檀木雕十一面觀音立像〉（奈良：法隆寺藏）



圖16　統一新羅，〈十一面觀音立像〉（慶州：石窟庵）

歷遊印度後把當地造像介紹到唐都，而後者曾出使印度二或三次。

第二個例子是一件檀木的九面觀音像，是十一面的變異形式，於七一九年入法隆寺（圖15）。菩薩也是手持念珠和水瓶，具有優美的身姿和雕刻細緻的瓔珞。多數學者認為檀像是由遣唐僧自中土帶回到日本的，最可能的人選是道慈（歿於744）。因為他從七〇二年至七一八年在中土留滯共十六年，而在此之前，曾於法隆寺學習。[27]

八世紀中葉，十一面觀音也流傳至韓國，見於慶州石窟庵。石窟庵的建造包括甬道及一個具有圓型穹窿頂的環形窟室，主尊釋迦牟尼佛坐像位於室中央，室壁用浮雕刻菩薩、天王圍繞主尊，其中也包括十一面觀音（圖16）。自入口往內看，該菩薩置於主尊坐佛的正後方，因而推測祂是護法的位置。護國是十一面觀音所具有的法力之一，從唐代到日、韓，祂在佛教為國教中扮演著重要的角色，也見證了佛教藝術的語彙廣泛在東亞延伸。

四、變化觀音個案研究

（一）敦煌莫高窟第一四八窟

敦煌莫高窟第一四八窟保留有八世紀最大群組的變化觀音，該窟的歷史記載於大歷十一年（776）的〈大唐隴西李府君修功德碑〉（簡稱〈大歷碑〉）。[28] 碑文記述功德主為李大賓，是來自隴西（今甘肅的南、東南方）望族的地方官員。在第一四八窟開鑿之前，李氏家族已完成第三三一和三三二窟（紀年為698年）之建造。[29]

27. Dorothy C. Wong, "Reassessing the Mural Paintings of Hōryūji," pp. 179-180.

28. 有關該碑銘文之研究，見賀世哲，〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，收入敦煌研究院編，《敦煌莫高窟供養人題記》（北京：文物出版社，1986），頁194-236；史葦湘，〈絲綢之路上的敦煌莫高窟〉，收入敦煌研究所編，《敦煌研究文集》（蘭州：甘肅人民出版社，1982），頁55-73；孫修身，〈敦煌李姓世系考〉，《西北史地》3（1983）：36-46；馬德，《敦煌莫高窟史研究》（蘭州：甘肅教育出版社，1996），頁76-90。相關的討論見公維章，《涅槃、淨土的殿堂——敦煌莫高窟第148窟研究》（北京：民族出版社，2004），頁18。公維章的書對第一四八窟

由於〈大歷碑〉紀年七七六年，多數學者認為第一四八窟約完成於同時，即吐蕃於七八一年占領敦煌早數年。因此不少研究探討開鑿該窟所具有政治和宗教的意圖。[30] 一般來說，應該注意崇拜變化觀音的原因包括祂們作為護法，或是對眾生利益的允諾，然而本文只集中討論該窟的變化觀音造像，而非石窟整體的計畫。〈大歷碑〉碑陰（南向面）另有一紀年八九四年的銘文，記錄後來該窟的重修。由於窟中現有的內容與原有的〈大歷碑〉銘文相符，可推測重修的規模並不大，其題材如下：

> 素涅槃像一鋪，如意輪菩薩、不空羂索菩薩各一鋪，畫報恩、天請問、普賢菩薩、文殊師利菩薩、東方藥師、西方淨土、千手千眼觀世音菩薩、彌勒上生下生、如意輪、不空羂索等變各一鋪，賢劫千佛一千軀。

包括〈涅槃〉、〈如意輪〉和〈不空羂索〉等塑像，壁畫則為多種變相（以圖象描繪經典的內容），繪有〈報恩經變〉、〈天請問經變〉、〈普賢菩薩（變）〉、〈文殊菩薩（變）〉、〈東方藥師（淨土經）變〉、〈西方（阿彌陀）淨土經變〉、〈千手千眼觀音菩薩（陀羅尼經變）〉、〈彌勒上生下生（經變）〉、〈如意輪（陀羅尼經變）〉、〈不空羂索（陀羅尼經變）〉、和〈賢劫千佛〉。

從石窟壁畫題材發展的角度來看，第一四八窟是敦煌石窟的一個分水嶺，因為石窟所包含的內容是到目前為止最具完整性者（李氏家族於上一個世紀開鑿第三三一和三三二窟，意味著他們深知當時流行的佛教藝術題材、並擁有龐大的資源和工匠人才，藉以創造出恢宏的計畫，包括嶄新的題材。再者，先前描述過第三三一窟已出現十一面觀音像，見圖 11）。敦煌自初唐起所流行傳統的大乘佛教題材繼續出現，包括釋迦的涅槃像，和繪有阿彌陀、藥師和彌勒佛等各種淨土的變相。同時，該窟也展現其後數個世紀流行的新的經變畫題材，包括〈報恩經變〉、〈天請問經變〉等，及密教諸像的空前陣容。

第一四八窟展示多種變化觀音，包括如意輪觀音、不空羂索觀音、及千手千眼觀音。[31] 中國與日本早期的密教尊像是以單身尊像為主，然而密教曼荼羅式的群像組合則是受到比較發達的密教圖象所影響。開元三大士之一的不空

作全面性之研究。有關此窟的討論，也可見 Sonya Lee, *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), pp. 182-201.

29. 有關李氏家族和敦煌這段時期的史實有諸多的探討，參考資料見公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁27-50。

30. 公維章指出李大賓是一名虔誠的佛教徒，其後李氏家族中有其他僧人成員出仕於敦煌吐蕃贊普，詳見公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁46-50；Sonya Lee, *Surviving Nirvana*, pp. 181-201.

31. 這些尊像的研究包括彭金章主編，《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，頁37-54；公維章，《涅槃、

（Amoghavajra，705-774）曾於七五〇年左右留滯於西北，而敦煌八世紀中期開始流傳密教信仰，或可歸功於他早年的活動。

如意輪觀音和不空羂索觀音在敦煌一開始就是以成對的方式出現，此後，這二尊變化觀音常成雙成對地出現於敦煌。在第一四八窟中，祂們分別置於南壁和北壁的壁龕之中（圖 17）。壁龕內原應有泥塑的菩薩像（現已佚失），而臺座的殘跡暗示著每一個壁龕中，原各有一組九尊像，而且從塑像後面牆壁上的頭光來判斷，主尊為坐像。[32]

這二尊菩薩的《陀羅尼經》提供法壇布置、尊像安排、圖象和法會的規範，例如菩提流志（Bodhiruci，歿於722年）所譯的三十卷本《不空羂索神變真言經》（《大正藏》第1092號），該經的描述包括不空羂索觀音曼荼羅及其眷屬的組合與位置。如卷八描述不空羂索觀音在補陀洛山寶宮殿的曼荼羅集會，[33] 宮殿坐落於補陀洛山頂（或是須彌山），其下為大海。脇侍包括女尊度母（多羅，Tārā）和毘俱胝（Bhṛkutī）、明王（*vidyārāja*，明是智慧光明的意思，明王是瞋怒的護法神）和其他密教菩薩。經常成對的是女羅剎（*rākṣasa*，青身瞋怒蛇瓔牙出之魔女，六臂，戴有髑髏的冠飾）和男尊憤怒形的度底使者像（*dūtī*，青身瞋怒相、狗牙上出、八

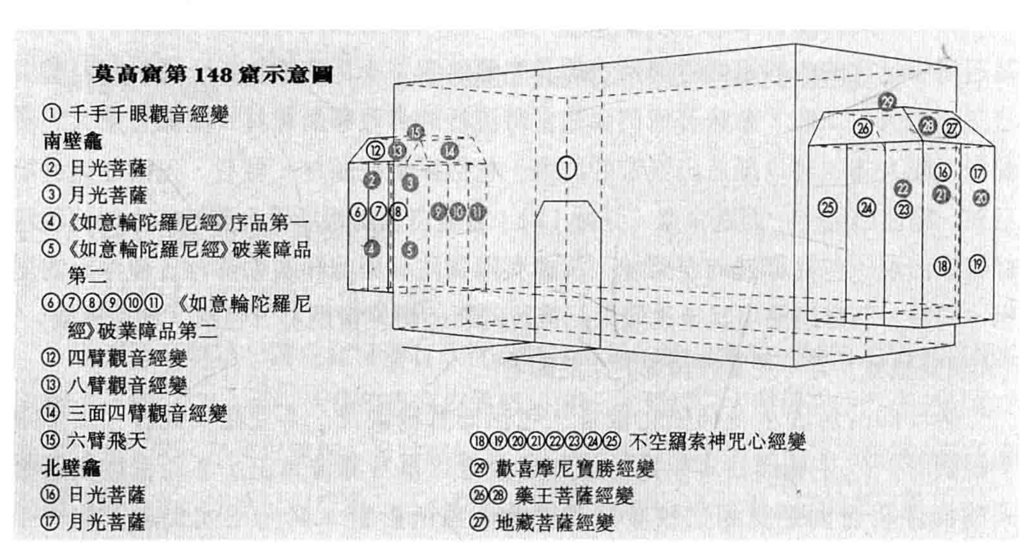


圖 17　唐，〈敦煌第一四八窟示意圖〉

淨土的殿堂》，頁173-197；劉永增，〈莫高窟第148窟南北天井圖像解說〉，收入敦煌研究院編，《敦煌壁畫藝術繼承與創新——國際學術研討會論文集》（上海：上海辭書出版社，2008），頁518-536。

32. 公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁183-184、191-192。

33. 《大正藏》第1092號，第20冊，頁268下-269中。

臂和戴髑髏冠飾）伴隨著群像。真言者（持真言者）通常是菩薩座前的脇侍。主尊菩薩的臺座由天神圍繞，其上置日天、月天。密教的五智如來如阿彌陀和釋尊置最上端，龍王則現須彌山下的海洋中。菩薩處的宮殿外還有梵天和帝釋天等。尊像的組合為曼荼羅式的配置。經文的描述啟發了其後敦煌壁畫與絹畫所描繪的變化觀音像。[34] 但同時，中土也有將內容稍事修改之處，例如觀音的女尊脇侍多羅和毘俱胝則少見於中土，卻常見於印度、西藏和喜瑪拉雅山區的造像。至於女羅剎和男尊度底使者的一對組像，在中土經常詮釋為婆藪仙（Vasiṣtha，持杖的老者）和功德女（Laksmī，財富女神）；而明王則變為四天王。[35]

第一四八窟南、北壁龕中的九尊塑像組合，可以推測居中的主尊分別是如意輪觀音或不空羂索觀音，而兩旁的眷屬應包括有梵天、帝釋天及四天王（不空羂索觀音龕的臺座殘跡顯示天王站在該群組的最外圍）。日光和月光菩薩的浮雕像出現在北壁不空羂索觀音龕中菩薩的身光旁邊，顯示出圍繞主尊菩薩的諸位眷屬，從獨立圓雕的塑像延伸至牆面上的貼塑（圖 18）。

南、北兩壁龕的壁面都繪有禮拜此二尊菩薩所獲利益的場景，因此祂們的組合造像及其陀羅尼經變相都分別在〈大歷碑〉碑銘中提及。禮拜不空羂索的利益包括信徒現世能得二十種功德，如眾病痊癒、免於牢獄之災和其他惡運、免除兵災和所有的傷害、詛咒和惡鬼之侵擾，同時擁有健康、財富等。並且在臨命終時，另得八法，如命終之時心不散亂，四大安隱，無諸苦惱等福相。[36]《如意輪陀羅尼經》也同樣地應允信徒所有的現世利益。此外，專心觀想如意輪觀音的修行者能於夢中見到菩薩，並能在觀想中見到處於西方淨土中的阿彌陀佛及在補陀洛山中的如意輪觀音。[37]



圖 18　唐，敦煌第一四八窟北壁龕內西側〈月光菩薩〉（大歷十一年〔776〕）

在第一四八窟南、北壁龕中的屏風畫中，畫有二、或三人組的人物畫像（著漢服），通常跪坐在斜放的方毯上，作禮拜

34. 請見 Dorothy C. Wong, "Further Thoughts on Amoghapāśa."
35. Dorothy C. Wong, "Further Thoughts on Amoghapāśa."
36. 有關不空羂索經典內容詳盡的討論，見 Maria Reis-Habito, *"The Amoghapāśa Kalparāja Sūtra*: A Historical and Analytical Study," *Studies in Central and East Asian Religions* 11 (1999): 39-67; Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, pp. 56-58.
37. Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, pp. 70-71.

狀，或誦或禮拜相對應的菩薩的陀羅尼。北壁龕榜題上的銘文顯示其經典來源於玄奘六五九年所譯之《不空羂索神咒心經》（《大正藏》第1094號），而南壁龕的文本則來自菩提流志所譯的《如意輪陀羅尼經》（《大正藏》第1080號）。[38] 不空羂索觀音壁龕的東壁左上方和中間的下方都出現火壇的描繪，象徵火供（或稱護摩，*homa*），是一種密教的儀式（圖 19）。火供的榜題言及「應取蓮花一百八枚，各咒一遍，投入火壇內，災厄並息，國宅安隱，若欲令他慈心於已不生嫌嫉」。[39] 如意輪觀音壁龕的東壁右側和左側的上方都有菩薩示現信徒的場景，東壁中央上方則見祂引導信徒觀想阿彌陀佛（圖 20）。[40] 壁畫的構圖雷同於其他敦煌壁畫中的敘事性插圖，場景由鋸齒狀、白綠相間的色塊所區隔，暗示以山水元素為背景，景象清晰地詮釋經文內容，並呈現地方性的繪畫傳統。像這樣描繪



圖 19　唐，敦煌第一四八窟北壁龕〈不空羂索觀音經變屏風畫〉局部（大歷十一年〔776〕）

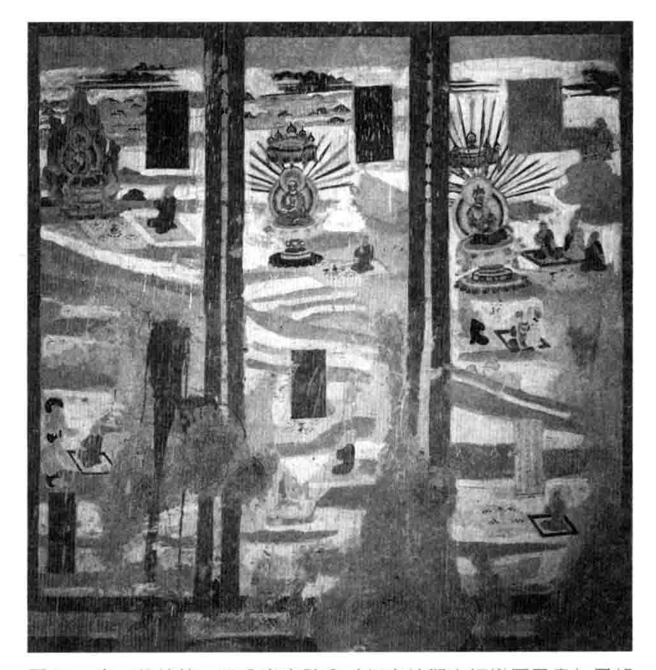


圖 20　唐，敦煌第一四八窟南壁龕〈如意輪觀音經變屏風畫〉局部（大歷十一年〔776〕）

38. 有關榜題的詳細討論，見公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁184-188、192-196。
39. 公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁187。
40. 公維章，《涅槃、淨土的殿堂》，頁194-195。

《陀羅尼經》內容的構圖屬孤例。其後這二尊變化觀音的描繪都只集中在圖象之呈現，菩薩常與其各自的眷屬羅列於曼荼羅中，缺乏敘事性的元素。

南、北壁龕頂上表現其他密教諸神及其眷屬的群像，包括南壁龕頂上的八臂大隨求菩薩（Mahāpratisara，也是觀音的一種變化形式）和北壁龕頂上的藥王（Bhaiṣajyarāja）以及地藏（Kṣitigarbha）。[41]

此外，第一四八窟的千手千眼觀音是坐像，由十八位脇侍圍繞（圖21）。[42] 如早期十一面觀音的例子一樣，該像位於東壁入口上方，表明菩薩護法之身份。菩薩共有四十臂，施各種手印和握持不同持物，包括如意珠、水瓶、羂索、柳枝、鉢、三叉戟、鉞、日月符號等。菩薩豐腴飽滿的面容和嚴峻、冷漠的表情與日本奈良晚期的造像風格得到迴響。主尊的兩側由密教菩薩脇侍，祂們的名稱皆冠有金剛（*vajra*）二字；最上方的邊角還有印度吠陀經典中的火天神（Agni）和水天神（Varuna），最下方的邊角則見憤怒尊像。

千手千眼觀音的脇侍菩薩和眷屬明顯地依循密教群像的組合，此幅密教曼荼羅的構圖在敦煌是先例。然而在如意輪和不空羂索二觀音的壁龕中，從榜題得識眷屬的名稱卻不依循任何《陀羅尼經》為文本。劉永增的研究指出這些眷屬的名稱主要來自數種念佛和菩薩的經典，如《佛名經》（《大正藏》第440號，六世紀初由菩提流支所譯）、《大通方廣懺悔滅罪莊嚴成佛經》（《大正藏》第2871號，流行於五至七世紀的疑經）和《淨名經集解關中疏》（《大正藏》第2777號，八世紀末長安僧道液所撰）。由於這些眷屬的名字主要來自上述經典，劉氏的結論是敦煌時至八世紀中葉仍然流行念誦佛、菩薩名稱和懺悔等儀軌。[43]



圖21　唐，敦煌一四八窟東壁門上〈千手千眼觀音經變〉（大歷十一年〔776〕）

千手千眼、如意輪和不空羂索這三種變化觀音八世

41. 彭金章主編，《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，圖版17-22、25。
42. 彭金章主編，《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，圖版26-31。
43. 劉永增，〈莫高窟第148窟南北天井圖像解說〉，頁535-536；有關六世紀稱念佛名和懺儀的美術證據之討論，見拙文，王靜芬著，張善慶譯，〈佛名與懺儀〉，《敦煌研究》2（2010）：6-16。

紀後在敦煌持續流行，例如一件以千手千眼觀音為主尊的九世紀絹畫，其脇侍包括有不空羂索和如意輪二變化觀音，分別在其上方的左、右兩側。坐式的不空羂索觀音具三頭六臂，同是坐式的如意輪觀音也具六臂（圖22-1、22-2、22-3，倫敦，大英博物館藏）。其他眷屬雷同其他變化觀音眷屬的組合，如日光、月光菩薩和十方諸佛在最上方，梵天、帝釋天、四天王、諸天、和脇侍菩薩在其側，二位龍王在其下的汪洋中，孔雀明王、金翅鳥和憤怒明王在下方的左右兩側，功德女和婆藪仙以女尊和男尊脇侍的身份成對地出現。千手千眼觀音的獨特圖象包括有一對餓鬼和窮人，在菩薩下方的左右兩側，伸出雙手以索取從菩薩手中掉下的甘露或錢幣。[44]

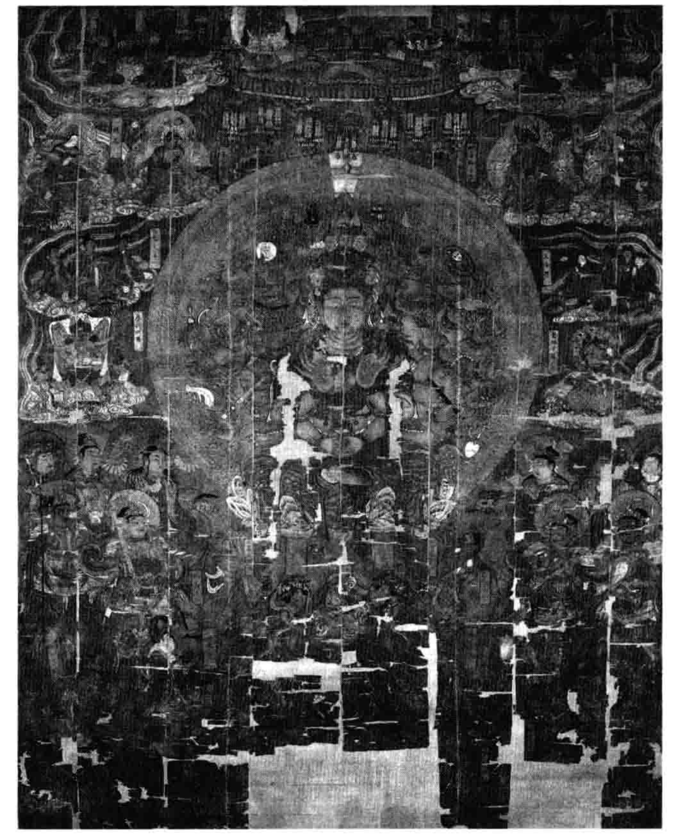


圖22-1　唐，〈千手千眼觀音經變〉絹畫（倫敦：大英博物館藏）



圖22-2　〈不空羂索觀音〉，〈千手千眼觀音經變〉局部



圖22-3　〈如意輪觀音〉，〈千手千眼觀音經變〉局部

44. Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, vol. 1, pl. 18. 于君方和其他學者指出《大乘莊嚴寶王經》(*Karandavyūha Sūtra*，約在四至七世紀之間成於印度，至十世紀時才譯成漢文，《大正藏》第1050號）在觀音信仰中的重要性，因為該經提及菩薩造訪餓鬼界（*pretaloka*），祂的毛孔皆出大河，消除餓鬼的飢渴之苦，見Yü Chün-fang, *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, p. 72. 然而，現存的視覺媒介遺例卻說明這個題材在該經漢譯之前已見諸中土。

敦煌第一四八窟的個案研究指出，密教的變化觀音像在八世紀下半葉已在敦煌穩穩地紮根，然多種特徵同時顯示圖象的構造仍在實驗階段，例如南北壁龕《陀羅尼經》內容敘事化的描繪，或許是當地依據經典的即興之作。儘管如此，這些構圖並未成為慣例，其後沒有繼續。南北壁龕中的諸多脇侍菩薩和眷屬似乎源自於其他修行法如念誦佛名和懺悔儀軌的經典，承襲過往流行的儀式。相反地，千手觀音之群像卻已是典型密教曼荼羅的組合。八世紀以後，敦煌的變化觀音圖象和眷屬的組合緊密地依循《陀羅尼經》的描述，但仍有部分內容相異於印度與喜瑪拉雅地區的傳統。

（二）日本東大寺

第二個個案研究檢視日本東大寺的變化觀音，即使造像的年代稍早於敦煌第一四八窟，但已顯示出異於中土造像傳統的軌跡。

東大寺是聖武天皇（724-749在位）下令所建造，七五二年進行大佛開眼的儀式，大佛殿整體建築與其他殿堂則稍後完竣。東大寺是日本接受唐文化的縮影，尤其是承受了武則天時期所發展的佛教。華嚴（Avatamsaka）佛教是兩朝國教主要的思想基礎，視覺媒介的表現包括巨型的盧舍那佛（Roshana）、或稱毗盧遮那佛（Vairocana），是華嚴宇宙觀中心的法身佛。華嚴佛教的宇宙稱蓮花藏世界海，龍門奉先寺的石雕大佛和東大寺大佛殿的巨型金銅佛有共同的圖象。此外，不同形式的變化觀音在武周朝和奈良朝的支持之下得到蓬勃發展。然而，日本的變化觀音造像比中土的造像有進一步的發展。[45]

東大寺大佛殿的主尊盧舍那佛以如意輪觀音和虛空藏菩薩（Ākāśagarbha）作為脇侍，而後者也是密教菩薩。此外，另有二幅大型繡帳，分別繡聖觀音和不空羂索觀音。東大寺其他殿堂以變化觀音作為主尊像的包括有二月堂的十一面觀音、三月堂（亦稱法華堂）的不空羂索觀音、和戒壇院千手堂的千手觀音等。筆者以為奈良時代佛教藝術多種變化觀音的表現，一方面接承了唐代遺風，另一方面則踏上了相異之軌道。

首先，大佛殿有二尊大型的金銅菩薩像，虛空藏和如意輪觀音分別在盧舍那佛的右及左側（圖23、24）。[46] 二件尊像未逃過中世紀的變亂，現存者重鑄於十八世紀。

---

45. 有關進一步的探討，見 Dorothy C. Wong, “The Art of Avataṃsaka Buddhism at the Courts of Empress Wu and Emperor Shōmu/Empress Kōmyō,” in Robert Gimello, Frédéric Girard and Imre Hamar, eds., *Avataṃsaka Buddhism in East Asia: Huayan, Kegon, Flower Ornament Buddhism Origins and Adaptation of a Visual Culture* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2012), pp. 223-260.

46. 當年的記錄只提到二尊脇侍菩薩是觀音和虛空藏，而辨認觀音為如意輪觀音則始於數個世紀之



圖23　江戶，〈金銅虛空藏菩薩坐像〉（奈良：東大寺大佛殿）



圖24　江戶，〈金銅如意輪觀音菩薩坐像〉（奈良：東大寺大佛殿）

為何選擇如意輪觀音和虛空藏作為盧舍那佛的脇侍呢？當年的記錄只提及觀音和虛空藏菩薩，而將觀音定為如意輪觀音則發生在數個世紀之後。然而，另有學者支持此看法，基於如意輪觀音像早期圖象變異之論點。

武則天時期雖然已流行有三種類型的變化觀音（十一面、不空羂索、和千手），但卻未有造如意輪觀音像的記錄。然而，與如意輪觀音相關的《陀羅尼經》已經譯成漢文。[47] 在八世紀，日本的遣唐使促進了日本和中土的交流。學問僧常隨遣唐使至中土，長時間留滯唐都，學習佛法。他們回國時帶回佛經和造像。因此，中土新譯的佛經很快就傳到日本，在這一方面有所貢獻的如高僧道慈（法隆寺十一面觀音的傳入就歸功於他）和玄昉（歿於746年）等。後者於七三六年帶回約五千卷佛經，是玄宗（712-756在位）所贈授。以《如意輪陀羅尼經》為例，它在日本七三〇年代已流通，應該是與玄昉所帶回的佛經相關。[48]

雖然大佛殿的觀音在八世紀以後才定為如意輪觀音，但是日本早期的如意輪觀音造像有異於後期六臂的標準類型。[49] 平安（794-1185）晚期的佛教圖象圖錄如〈十

後。然而，也有看法支持這菩薩為如意輪觀音的訂正（下詳）。

47. 菩提流志譯，收入《大正藏》第1080號；義淨譯，收入《大正藏》第1081號；實叉難陀（Śiksā nanda）譯，收入《大正藏》第1082號；寶思惟（Manicintana）譯，《大正藏》第1083號。

48. 石田茂作，《寫經より見たる——奈良朝佛教の研究》（東京：東洋文庫，1930），頁84-91。日本歷史記載玄昉攜回五千多種佛經應是誇大之詞。

卷抄〉，都把如意輪觀音描繪為二臂的坐像，左腳下垂、腳踏岩石上（圖25）。[50] 這個圖象與成於十二世紀初的〈信貴山緣起〉畫卷所描繪者符合。畫卷其中一段描述一女尼在東大寺大佛殿殿前禮拜，在半掩的門後，現出大佛左脇侍菩薩的部分身軀（圖26）。[51] 菩薩露出下垂的左腳，置於蓮臺上，左手掌心向外，施與願印（*varadamudrā*）。由於〈信貴山緣起〉畫卷繪於大佛殿焚毀（1180年）之前，所以畫卷可以證實大佛殿觀音造像的原來面貌。這個視覺證據為後來將盧舍那佛的左脇侍觀音詮釋為如意輪觀音的說法提供憑證（下詳）。[52]



圖25　平安，《十卷抄》〈如意輪觀音繪圖〉（京都：醍醐寺藏，寄存奈良國立博物館）

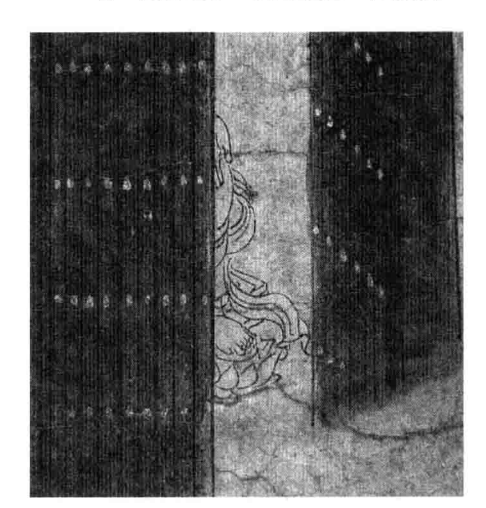


圖26　鎌倉，《信貴山緣起》〈尼公卷〉東大寺大佛殿場面局部（奈良：朝護孫子寺藏，寄存奈良國立博物館）

常見的如意輪觀音像具六臂、以坐式出現，典型的例子如一件八世紀的金銅菩薩像，該像應是由訪唐的學問僧由中土帶回日本的（圖27，奈良，大和文華館藏）。六臂菩薩以半跏遊戲坐式（*rājalīlāsana*）坐於蓮臺上，左腳上抬，手臂大多佚失，菩薩的頭倚靠在其右上手，左下手則扶撐著蓮臺。這樣的形式為其後中土和日本如意輪觀音像的典範。敦煌莫高窟第一四八窟的塑像是何面貌雖未能得知，但稍晚的敦煌造像也遵循這種圖象，包括前述千手千眼觀音以如意輪觀音為脇侍的九世紀絹畫

49. 進一步的論述，見 Dorothy C. Wong, "The Art of Avataṃsaka Buddhism," pp. 247-251.
50. 奈良國立博物館編，《古密教 —— 日本密教の胎動》（奈良：奈良國立博物館，2005），圖版37、38，頁166。
51. 奧平英雄編，《新修日本繪卷物全集．3　信貴山緣起》（東京：角川書店，1975-1980），圖版26。
52. 有些學者對此辨認持保留態度。井上一稔認為，由於此類二臂菩薩持如意寶珠，所以後來和如意輪觀音連結起來，見井上一稔，〈奈良時代の「如意輪」觀音信仰とその造像 —— 石山寺像を中心に〉，《美術研究》353（1992）：1-16。另有學者接受此種詮譯，包括田村寬康，〈東大寺盧舍

（見圖22-3）。

虛空藏菩薩在當時中土的佛教藝術並不流傳，但是大佛殿的脇侍菩薩像可以追溯與個人的關聯。來自中印度的密教大師、開元三大士之一善無畏（Śubhākarasiṃha，637-735）在長安於七一六年譯出《虛空藏陀羅尼經》。[53] 前述的日僧道慈於七〇二至七一八年居留唐都，日本向來稱他當時曾受學於善無畏，繼而把該經和陀羅尼法，即求聞持法，介紹至日本（在日本，虛空藏也稱為求聞持）。雖然不能確定道慈是否為該經的傳播者，但他的同儕中有多位僧人與此法有關。求聞持法流行於喜好在山林間修鍊的苦行僧，並據說能增進修行者的記憶。虛空藏菩薩信仰流行的另一個脈絡，是六、七世紀間經由朝鮮的三國（百濟、新羅和高句麗）把該信仰傳至日本。當時朝鮮的佛教承傳中土南朝，特別是梁（502-557）、陳（557-589）的佛教。[54] 陳文帝（522-566，559-566在位）以修行懺悔儀軌知名於世，並親撰懺文，其一是以虛空藏菩薩為題的《虛空藏菩薩懺文》。[55] 南朝梁、陳之間流行的懺儀，對日本七、八世紀的影響尤為重要。[56] 因此，日本對虛空藏菩薩的崇拜，保留有其國早期的佛教溯源至南朝、經由朝鮮的三國傳入的軌跡。



圖27　唐，〈金銅如意輪觀音菩薩坐像〉（奈良：大和文華館藏）

虛空藏菩薩通常頭戴五佛冠，右手持劍，或施與願印，左手持飾有寶珠的蓮花。菩薩一般以結跏趺坐式表現，也有例子把一腳下垂置蓮臺上。菩薩的身光像滿

那佛の兩脇侍像について〉，《佛教藝術》120（1978）：70-91；紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）——東大寺大佛殿脇侍像と講堂像をめぐって〉，《佛教藝術》232（1997）：56-87。在石山寺中也可見到這種形式的其他雕像，據傳說該寺是由良弁於七四九年創建；紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁61-63。

53. 善無畏譯，《虛空藏菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法》，收入《大正藏》第1145號。
54. 見 Mark Blum, "When the Dharma Comes: Contextualizing the Public Transmission of Buddhism to Japan," in *Hōryūji Reconsidered*, ed. Dorothy C. Wong, pp. 193-236.
55. 輯錄於道宣（596-667）編撰，《廣弘明集》卷二八，收入《大正藏》第2103號，第52冊，頁333下-334上。
56. 見 M. W. de Visser, *Ancient Buddhism in Japan: Sutras and Ceremonies in Use in the Seventh and Eighth Centuries A. D. and Their History in Later Times* (Leiden: E. J. Brill, 1935), vol. 1, pp. 393-409.

月的圓形，可見於十四世紀的白描圖（圖28，京都，醍醐寺藏）。[57] 奈良附近的一座山寺有一件九世紀的木造虛空藏菩薩坐像，左腳垂下，右手持劍，左手握寶珠。[58] 手印和持物與經典的描述並不符合，但如果這是菩薩的變異形式，那麼就可以和大佛殿盧舍那佛左側，也是左腳下垂的如意輪觀音坐像組成一雙對應的脇侍。



圖28 鎌倉，〈求聞持根本尊圖像〉（虛空藏菩薩）（京都：醍醐寺藏）

大佛殿的如意輪觀音和虛空藏菩薩是分別由兩位女尼——信勝和善光——於七四九年供養建造。[59] 二尼在日本佛教界中地位崇高，與聖武天皇的皇后、光明皇后（701-760）及其宮廷有密切的關係。信勝與早期製作馬鞍、其後轉鑄金銅佛像的移民工匠社群關係密切（早期的日本佛教與移民有著極深之淵源），而善光是法華寺的住持，該寺是七四五年創立的國分尼寺，其地位等同於國分寺的東大寺。由於巨型的盧舍那佛像是奉聖武天皇之命所造，脇侍菩薩的鑄造可視為是光明皇后虔誠的供養，由二位女尼擔當籌募的責任。[60]

大佛殿盧舍那三尊像的兩側牆壁原掛有兩幅非常大型的繡帳（三十五尺高），一幅繡不空羂索觀音，另一幅繡聖觀音、是觀音的原始形式。[61] 這兩件繡帳現已無存，但在繡帳下緣、超過一千字的銘文早鈔錄下來。文字記載孝謙天皇於七五四年為紀念其母親、即前述的光明太后所造。富安敦（Antonino Forte）指出，當不空羂索觀音的信仰傳入中土時，就與王權及轉輪聖王觀念相結合，從而建立保護佛國的概念。因此，武則天鼓吹不空羂索觀音和其他密教觀音之信仰。半世紀後，相同的觀念於日本生根並付諸實踐，集中表現於東大寺的內容與規畫。[62] 此

57. 奈良國立博物館編，《古密教》，圖版32，頁164。
58. 奈良國立博物館編，《古密教》，圖版28。
59. 紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁58-60；亦見 Dorothy C. Wong, "The Art of Avatamsaka Buddhism," pp. 245-247.
60. 紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁60。
61. 稻垣晉清，〈大佛殿曼荼羅觀音圖像繡帳・觀音の研究〉，《寧樂》13（1930）：27-30。
62. Antonino Forte, "Brief Notes on the Kashmiri Text of the Dharani Sutra of Avalokitesvara of the Unfailing RopeIntroduced to China by Manicintana (d. 721)," 收入古正美編，《唐代佛教與佛教藝術》

外，盧舍那三尊置大殿中央、其側安排變化觀音像的繡帳（並於四個邊角上置四天王），同時是受到密教經典所述儀軌的啟發。[63]

奈良朝密教菩薩數量的激增也歸功於僧人和貴族個人的信仰。例如奈良貴族藤原氏的氏寺興福寺，寺中的不空羂索觀音像是為牟漏女王（歿於746年）所造，她是光明皇后同母異父的姊姊，藤原家族的成員。[64] 在大安寺（奈良重建的官寺，以道慈為住持），道慈的活動範圍中，不乏神咒大師和密教觀音的信徒，包括唐僧道璿（699-757）、梵僧菩提僊那（704-760）。他們於七三六年應邀至日本，住錫於大安寺，因此該寺成為外國僧侶集中的樞紐。道璿經常講述《梵網經》（*Brahmajāja Sūtra*，《大正藏》第1484號），奉先寺和東大寺盧舍那大佛的圖象便是以此經為依據。[65] 據說道璿其後歸隱山林，修持以虛空藏菩薩法為主的求聞持法。主持東大寺大佛開光儀式的菩提僊那曾奉造一尊如意輪觀音像，[66] 由於他在皇室中占有重要的地位，據稱光明皇后由他指導，下令鑄造東大寺講堂一雙虛空藏、地藏菩薩像，藉以表示華嚴宇宙觀、即蓮花藏世界海中天與地的調和。[67] 紺野敏文討論有關大佛殿盧舍那、如意輪和虛空藏三尊的圖象問題時，認為皇室供養者包括聖武天皇造盧舍那佛像、光明皇后造二尊脇侍菩薩像（由信勝和善光為造像勸募），而造像構思的指導者，則歸功於道璿和菩提僊那等高僧。[68]

在東大寺，盧舍那佛與變化觀音的結合並非孤例。其他例子包括大安寺七四九年設盧舍那佛畫像（三十尺高）一鋪為主尊，其側置不空羂索觀音和千手觀音的畫像（每鋪高十五尺）為脇侍。[69] 又如唐代高僧鑑真（688-743）於七五九年所創建

（新竹：覺風佛教藝術文化基金會，2006），頁13-28；亦見 Dorothy C. Wong, "Divergent Paths."

63. 在〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉一文中，顏娟英討論一段《首楞嚴經》（*Śurangama Sūtra*，《大正藏》第945號）的經文，描述一種儀軌包括指示各尊像的位置，如密教的五方佛在道場中央，而四壁則掛變化觀音、金剛薩埵、和十方諸佛菩薩的掛帳。很明顯，大佛殿群像的配置距離密教諸像之構置僅一步之差。

64. 該像原置於講堂之中，後遷移至建於八一三年的南圓堂（於1741年重建）。寺院和尊像毀於一一八〇年的內戰，現存夾紵木胎貼金的塑像是於一一八八年由康慶（約1175-1200）重新雕塑。

65. 請見 Dorothy C. Wong, "The Art of Avataṃsaka Buddhism," pp. 223-224.

66. 井上一稔，〈奈良時代の「如意輪」觀音信仰とその造像〉，菩提僊那奉造如意輪像之事，記錄於他的墓誌銘，見修榮撰，《南天竺婆羅門僧正碑並序》，收入《大正藏》第2089號，第51冊，頁987下。

67. 見紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁81-82；據《東大寺要錄》（完成於1106年），虛空藏和地藏菩薩像是在七四七年為講堂所造，而主尊的千手觀音則造於七五五年鑑真抵日之後（鑑真攜繡千手像一鋪和白栴檀千手像一軀至日）；觀嚴（1151-1236）著，筒井英俊編，《東大寺要錄》（大阪：全國書房，1944），頁100；亦見太田博太郎，《南都七大寺の歷史と年表》（東京：岩波書店，1979），頁294、296。

68. 紺野敏文，〈虛空藏菩薩像の成立（下）〉，頁66-82。


圖29　奈良，〈木心乾漆塗金千手觀音立像〉（奈良：唐招提寺金堂）

的唐招提寺中，夾紵三尊像包括主尊盧舍那佛像居中，右側配置千手觀音像（圖29），左脇則是藥師佛。

東大寺的其他殿宇也多以變化觀音為主尊，[70] 二月堂的主尊是十一面觀音，祂是年度舉行懺悔儀式的焦點，該懺儀（亦稱修二會）始於七五二年，一直持續至今。當一六六七年的大火燒毀造像時，在殘留的身光中央發現有千手觀音的線刻，由諸佛、菩薩、梵天、帝釋天、四天王和其他神祇圍繞。身光的背面則刻有佛教的宇宙世界，包括須彌山和下方的地獄。[71] 東大寺三月堂的主尊是表情嚴峻的不空羂索觀音夾紵像，身高超過三點五公尺，造於七四八年，應是日本當時最大尊的菩薩造像，也是東亞現存此尊菩薩造像最早的遺例。然而，此尊造像的圖象卻異於同時期印度四臂或六臂的例子。八難觀音、或是十一面觀音像皆有印度的視覺先例，此尊造像則不相同，應該是創造於東亞佛教藝術傳統，基於新譯的《陀羅尼經》文本與本土舊有的造像傳統結合而成，而非依據傳到中國的梵像實例。[72]

《陀羅尼經》在七世紀中至八世紀初在中土大量譯出，隨此密教造像旋即興盛。具有護國、消災、除病等法力的變化觀音吸引廣大的信徒。在武則天的支持下，十一面觀音、不空羂索觀音和千手觀音開始流行。中土西北的敦煌、日本的奈良等地的造像遺例證實變化觀音信仰影響深遠，這些造像始於七世紀末，並於八世紀流布各地。千手觀音與不空羂索、如意輪觀音成組的造像濫觴於敦煌莫高窟第

69. 《正倉院文書》亦提及此事，但無後繼資料可尋；太田博太郎，《南都七大寺の歷史と年表》，頁84、295。

70. 拙文曾檢視二月堂和三月堂的變化觀音，在此不再贅述，見 Dorothy C. Wong, "The Art of Avataṃsaka Buddhism" 和 "Further Thoughts on Amoghapāśa."

71. 見稻本泰生，〈東大寺二月堂光背本尊の觀音五十二佛圖〉，收入鷲塚泰光編，《日本上代における佛像の莊嚴》（奈良：奈良國立博物館，2003），頁117-125；與〈東大寺二月堂本尊光背圖像考——大佛蓮瓣線刻圖を參照して〉，《鹿園雜集——奈良國立博物館研究紀要》6（2004）：41-91。

72. 見 Dorothy C. Wong, "Divergent Paths."

一四八窟，此後數世紀於該地流行，而東大寺大佛殿中盧舍那佛與如意輪觀音、虛空藏菩薩的三尊像組合，再加上聖觀音和不空羂索觀音繡帳的配置，則與皇室貴族、國師所偏好的修法有關。

（譯者：王鍾承，國立故宮博物院登錄保存處）

參考書目

【傳統文獻】

（一）中文古籍

修榮，〈南天竺婆羅門僧正碑並序〉，收入新羅慧超唐圓照等撰，《遊方記抄》，收入《大正藏》，第51冊。

般剌蜜諦譯，《首楞嚴經》，收入《大正藏》，第19冊。

崔致遠，〈唐大薦福寺故寺主翻經大德法藏和尚傳〉，收入《大正藏》，第50冊。

智顗說，灌頂記，《摩訶止觀》，收入《大正藏》，第46冊。

善無畏譯，《虛空藏菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法》，《大正藏》，第20冊。

道宣，《廣弘明集》，《大正藏》，第52冊。

（二）日文古籍

觀嚴著，筒井英俊校訂、編，《東大寺要錄》，大坂：全國書房，1944。

【近人論著】

（一）中文專著

中國石窟雕塑全集編輯委員會編

1999 《中國石窟雕塑全集．8　四川．重慶》，重慶：重慶出版社。

王靜芬（另見Dorothy C. Wong）著，張善慶譯

2010 〈佛名與儀儀〉，《敦煌研究》第2期，頁6-16。

甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編

1989 《中國石窟．永靖炳靈寺》，北京：文物出版社。

公維章

2004 《涅槃、淨土的殿堂：敦煌莫高窟第148窟研究》，北京：民族出版社。

史葦湘

1982 〈絲綢之路上的敦煌與莫高窟〉，收入敦煌研究所編，《敦煌研究文集》，蘭州：甘肅人民出版社，頁43-121。

李玉珉

2000 〈中國觀音的信仰與圖像〉，收入國立故宮博物院編，《觀音特展》，臺北：國立故宮博物院，頁10-39。

2002 〈南北朝觀世音造像考〉，收入邢義田編，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁235-331。

馬德

1996 《敦煌莫高窟史研究》，蘭州：甘肅教育出版社。

孫修身

1983 〈敦煌李姓世系考〉，《西北史地》第3期，頁36-46。

彭金章主編

2003 《敦煌石窟全集．10　密教畫卷》，香港：商務印書館。

賀世哲

1986 〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，收入敦煌研究院編，《敦煌莫高窟供養人題記》，北京：文物出版社，頁194-236。

敦煌文物研究所編

1981-87 《中國石窟．敦煌莫高窟》，北京：文物出版社。
溫玉成
1992 〈龍門唐窟排年〉，收入龍門文物保管所、北京大學考古系編，《龍門石窟．2》，北京：文物出版社，頁172-216。
劉永增
2008 〈莫高窟第148窟南北天井圖像解說〉，收入敦煌研究院編，《敦煌壁畫藝術繼承與創新——國際學術研討會論文集》，上海：上海辭書出版社，頁518-536。
羅華慶
1987 〈敦煌藝術中的《觀音普門品變》和《觀音經變》〉，《敦煌研究》第3期，頁49-58。
顏娟英
1987 〈唐長安七寶臺石刻佛像〉，《藝術學》1：40-89。
2006 〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉，《佛學研究中心學報》11：85-116。

（二）日文專著

上原昭一等編
1977-78 《日本美術全集．4-5　天平の美術》，東京：學習研究社。
小野勝年
1967 《請來美術》，奈良：奈良國立博物館。
井上一稔
1992 〈奈良時代の「如意輪」觀音信仰とその造像——石山寺像を中心に〉，《美術研究》353：1-16。
太田博太郎
1979 《南都七大寺の歷史と年表》，東京：岩波書店。
田村寬康
1978 〈東大寺盧舍那佛の兩脇侍像について〉，《佛教藝術》120：70-91。
石田茂作
1930 《寫經より見たる奈良朝佛教の研究》，東京：東洋文庫。
東京國立博物館編
1987 《金銅佛——中國、朝鮮、日本》，東京：東京國立博物館。
奈良國立博物館編
2005 《古密教：日本密教の胎動》，奈良：奈良國立博物館。
2010 《大遣唐使展——平城遷都1300年記念》，奈良：奈良國立博物館。
佛教美術研究上野記念財團助成研究會、林屋辰三郎編
1979 《變化觀音の成立と展開：研究發表と座談會》，京都：佛教美術研究上野記念財團助成研究會。
松本榮一
1937 《燉煌畫の研究．圖像篇》，東京：東方文化學院東京研究所。
紺野敏文
1997 〈虛空藏菩薩像の成立（下）：東大寺大佛殿脇侍像と講堂像をめぐって〉，《佛教藝術》232：56-87。
副島弘道
1992 《日本の美術．311　十一面觀音像．千手觀音像》，東京：至文堂。
奧平英雄編
1975-80 《新修日本繪卷物全集．3　信貴山緣起》，東京：角川書店。

稻本泰生

2003　〈東大寺二月堂光背本尊の〈觀音五十二佛圖〉〉，收入鷲塚泰光編，《日本上代における佛像の莊嚴》，奈良：奈良國立博物館，頁117-125。

2004　〈東大寺二月堂本尊光背圖像考——大佛蓮瓣線刻圖を參照して——〉，《鹿園雜集・奈良國立博物館研究紀要》6：41-91。

稻垣晉清

1930　〈大佛殿曼荼羅觀音圖像繡帳・觀音の研究〉，《寧樂》13：27-30。

濱田隆

1984　〈密教觀音像の成立と展開〉，收入佐和隆研、濱田隆編，《如來、觀音》，東京：朝日新聞社，頁192-200。

鷲塚泰光編

2003　《日本上代における佛像の莊嚴》，奈良：奈良國立博物館。

（三）西文專著

Berkson, Carmel

1986　*The Caves at Aurangabad: Early Buddhist Tantric Art in India*, Ahmedabad & New York: Mapin.

Blum, Mark

2008　"When the Dharma Comes: Contextualizing the Public Transmission of Buddhism to Japan," in Dorothy C. Wong, ed., *Hōryūji Reconsidered*, New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing, pp. 193-236.

Forte, Antonino

2006　"Brief Notes on the Kashmiri Text of the *Dharani Sutra of Avalokitesvara of the Unfailing Rope* Introduced to China by Manicintana (d. 721)," 收入古正美編，《七至九世紀唐代佛教及佛教藝術論文集》，新竹：覺風佛教藝術文化基金會，頁13-28。

Fowler, Sherry

2006　"Travels of the Daihōonji Six Kannon Sculptures," *Ars Orientalis* 36: 178-214.

Giès, Jacques, et al.

1995　*Les Arts de l'Asie central: La collection Paul Pelliot du Musée National des Arts Asiatiques*, Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Gimello, Robert M.

2004　"Icon and Incantation: The Goddess Zhunti and the Role of Images in the Occult Buddhism of China," in Phyllis Granoff and Koichi Shinohara, eds., *Images in Asian Religions*, Vancouver: University of British Columbia Press, pp. 225-256.

Juliano, Annette L, et al.

2007　*Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum: Fifth through Ninth Centuries*, New York: China Institute Gallery.

Lee, Sonya

2010　*Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture*, Hong Kong: Hong Kong University Press.

Linrothe, Robert N.

1999　*Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, London: Serindia Publications.

Neville, Tove E.

1998　*Eleven-headed Avalokiteśvara: Chenresigs, Kuan-yin or Kannon Bodhisattva: Its Origin and*

Iconography, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Orzech Charles D., Henrik H. Sørensen, and Richard K. Payne, et al.

2010 *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, Leiden: E. J. Brill.

Reis-Habito, Maria

1999 "*The Amoghapāśa Kalparāja Sūtra*: A Historical and Analytical Study," *Studies in Central and East Asian Religions* 11: 39-67.

Research Society of the Ueno Memorial Foundation for Study of Buddhist Art

1979 *The Origin and Development of Esoteric Kannons (Avalokiteśvara)*, Report VI, Kyoto : Kenkyukai.

Swanson, Paul L. trans.

2004 *The Great Cessation and Contemplation (Mo-ho chih-kuan)*, compact disc, Tokyo: Kosei Publishing Co., provisional edition.

Tanaka, Ichimatsu

1951 *Wall Paintings in the Kondo, Hōryūji Monastery*, Kyoto: Benrido.

Visser, M. W. de

1935 *Ancient Buddhism in Japan: Sutras and Ceremonies in Use in the Seventh and Eighth Centuries A. D. and Their History in Later Times*, Leiden: E. J. Brill.

Whitfield, Roderick

1982 *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha Internationaland the British Museum.

Wong, Dorothy C.

2007a "Guanyin Images in Medieval China, Fifth to Eighth Centuries," in *Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) and Modern Society*, Conference Proceedings, ed. William Magee, Taipei: Chung-Hwa Institute of Buddhist Studies, pp. 254-302.

2007b "The Case of Amoghapāśa," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2: 151-158.

2008a "Early Transmission of Esoteric Images from China to Japan in the Seventh and Eighth Centuries," *Huaxue* 9: 1697-1719.

2008b "Reassessing the Mural Paintings of Hōryūji," in *Hōryūji Reconsidered*, ed. Dorothy C. Wong, New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing, pp. 131-190.

2012 "The Art of Avataṃsaka Buddhism at the Courts of Empress Wu and Emperor Shōmu/Empress Kō myō," in *Avataṃsaka Buddhism in East Asia: Huayan, Kegon, Flower Ornament Buddhism Origins and Adaptation of a Visual Culture*, ed. Robert Gimello, Frédéric Girard and Imre Hamar, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pp. 223-260.

Forthcoming "Further Thoughts on Amoghapāśa."

Wood, Donald Alan

1985 "Eleven Faces of the Bodhisattva," Ph.D. diss., University of Kansas.

Yen, Chüan-ying

1986 "The Sculptures from the Tower of Seven Jewels: The Style, Patronage and Iconography of the Monument," Ph.D. diss., Harvard University.

Yü, Chün-fang

2000 *The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, New York: Columbia University Press.

一字佛頂輪王與熾盛光佛——佛教星宿信仰圖象的唐宋之變

賴依縵
國立故宮博物院器物處

一、前言

從晚唐延續到五代、宋代（960-1279），屢屢出現自銘為「熾盛光佛」的密教圖象，周邊常伴隨著金、木、水、火、土等諸曜以及二十八宿，顯示其尊格與星辰有關。文獻亦記載汴梁大相國寺、四川大聖慈寺皆有〈熾盛光佛降九曜二十八宿圖〉，或見宋御府藏「吳道子繪熾盛光佛」之條目等。事實上，遼代（907-1125）、西夏（1038-1227）甚至到元代、明代南北各地，皆有熾盛光佛的造像，並且流傳到日本、朝鮮。[1]

除了承繼魏晉南北朝以來深厚的觀音信仰而茁壯的密教變化觀音信仰，熾盛光佛可說是密教傳入中國後，流傳最廣與最久的密教神祇之一，相較之下，其他唐代密教圖象，自唐亡後多淹沒在歷史的洪流。[2] 然而，考諸大藏，在確定是印度傳來的密教經典中，並無宣說有關平息星變的熾盛光佛經典，[3] 一直到九世紀中葉左右，與星辰信仰有關的熾盛光「佛頂」，才出現在經典。相反地，從七世紀中葉到九世紀末的兩百年間，陸續有多部經疏宣揚平息星變之主尊「一字佛頂輪王」，然而後世對此尊格卻相當陌生。

---

1. 由衷感謝「藝術史中的漢晉與唐宋轉折國際學術研討會」劉淑芬老師在大會的兩次啟發性評論，以及論文集兩位匿名審查者寶貴的意見。

2. 相關密教變化觀音信仰之研究累積不少成果，較新的發現請見顏娟英，〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉，《佛學研究中心學報》11（2006）：85-116；Dorothy Wong, "Guanyin Images in Medieval China, Fifth to Eighth Centuries" in *Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) and Modern Society: Proceedings of the Fifth Chung-Hwa International Conference on Buddhism*, ed. William Magee and Yi-hsun Huang (Taipei: Dharma Drum Publishing, 2007), pp. 254-302; "The Case of Amoghapaśa," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2 (2007): 151-158; and "Early Transmission of Esoteric Images from China to Japan in the Seventh and Eighth Centuries," *Huaxue* 9 (2008): 1697-1719.

3. 蘇佳瑩，〈熾盛光佛圖像の研究〉（神戶：神戶大學人文學研究科博士論文，2010），頁25。

為了理解唐宋兩代有關佛教星宿信仰出土文物所代表的意義，本論將先由年代相對明確的相關佛教經疏著手，探索祈禳星變主尊一字佛頂輪王與熾盛光佛（頂）信仰，及其圖象的遞嬗（表1）。其次，配合目前已知的唐、宋出土或流傳文物，將二主尊置於當時佛教星宿信仰的脈絡，考察其在唐宋時代實際被造像、奉祀的情況，期有助於理解在唐、宋兩種不同特質的社會結構下，信仰與圖象演變的異同。[4]

【表 1】佛教經典所見一字佛頂輪王與熾盛光佛（頂）之誕生與演變

一字佛頂輪王
654：一字佛頂咒
709：一字佛頂輪王
↓
八世紀下半葉：
金剛界大日如來一字佛頂輪王
↓
九世紀初：定印持輪一字佛頂輪王
↓

熾盛光佛（頂）
九世紀上半葉：
熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼
↓

九世紀中葉：「二手如釋迦」熾盛光佛頂

二、過去研究成果

目前中國只有法門寺出土的一鋪晚唐咸通十四年（873）一字佛頂輪王圖象，對其研究，主要來自討論法門寺出土文物的論文，此鋪圖象有明確的經典記載可供比對，最早由呂建福提出釋讀後，普遍為學界所接受，歧見不大。[5] 對於熾盛光佛的研究則累積不少成果，意見也比較分歧。主要有早年開風氣之先的松本榮一、蘇柏（Alexander Soper）、一九九〇年代的景安寧與孟嗣徽，二〇〇〇年之後有沈伯丞以及廖暘、北進一與蘇佳瑩等人撰文專論。松本榮一、景安寧、孟嗣徽以及北進一比較重視圖象的表現；而廖暘則關注尊格來源的佛教圖象學問題，引用日本密教文獻，針對熾盛光佛及其持物的由來提出解釋，後來的學者，對相關議題的認識，都不出上述論述。[6]

---

4. 眾所周知日本僧侶入唐求法回國，九世紀建立佛教密宗後，千餘年來傳承不斷，歷朝歷代有許多與星宿信仰相關之論著，內容多少牽涉本文討論之佛尊格，但由於其內容徵引許多時代較唐宋晚出的日本論述，為免駁雜，本文不擬引用。詳見較全面關注此議題之武田和昭，《星曼荼羅の研究》（京都：法藏館，1995）。
5. 呂建福，〈法門寺出土文物中的有關密教內容考釋〉，收入張豈之、韓金科主編，《首屆國際法門寺歷史文化學術研討會論文選集》（西安：陝西人民教育出版社，1992），頁151-163。
6. 松本榮一，〈熾盛光佛並諸星圖〉，《燉煌畫の研究》（京都：東方文化學院東京研究所，1937），頁

松本榮一在考察敦煌圖象時，首先援引日本流傳的文獻與材料，考察現藏大英博物館（The British Museum）自銘的〈熾盛光佛並五星神〉圖以及敦煌六一窟甬道南壁的熾盛光佛與眾星圖，認為此類乘車巡行式的熾盛光佛圖象來自西域佛教行像的傳統。[7] 蘇柏則很早便引經據典，提出熾盛光應為「佛頂」之說，並且注意到「熾盛光」出現之初應為咒語，擬人化形象是後出，極有見地。[8] 景安寧（Anning Jing）一九九一年的論文提及現藏於美國堪薩斯納爾遜博物館（Nelson-Atkins Museum of Art），來自山西省洪桐縣廣勝下寺的熾盛光佛變相壁畫時，耗費不少篇幅探討熾盛光佛圖象的來源。景安寧與後述的廖暘都認為八世紀中沒有稱為熾盛光佛的獨立尊格。因此，景安寧從中國本土信仰入手，認為熾盛光佛是中國佛教徒所創，用以取代傳統信仰的北斗，成為至高的天帝。將漢代畫像石上表現北斗乘車、象徵星宿運行的圖象，與敦煌發現的熾盛光佛乘車圖做連結，並認為熾盛光佛所捧持之輪是漢代以來北斗巡行坐車的象徵。[9]

孟嗣徽與北進一亦將乘車的熾盛光佛與漢畫像石所見的北斗乘車做連結，孟嗣徽認為，活動於八世紀的一行與開元三大士之一的不空是積極推動熾盛光佛信仰的傳播者，並且將熾盛光佛圖象分成三大類，一是乘車巡行的「行像式」，一類是來自結跏趺坐於曼陀羅中央蓮臺上的「靜像式」，最後是與淨土變類同的「佛三尊」結構。[10] 北進一則以為，除了熾盛光佛圖象形成於中國的可能性很高，並更進一步認為大足石窟的兩鋪熾盛光佛造像，據其眷屬十一曜穿著官服等接近道教像的表現，顯示熾盛光佛與道教有濃厚關聯性，另外，根據石窟題記與圖象，認為這些造像是為先亡追福而造，與水陸齋會這類儀式息息相關。[11] 最後，廖暘認為熾盛光佛創自中晚唐佛教佛頂法的環境，但是沒有提出經典依據。為了解決尊格問題，他引用日本密教文獻，提出「熾盛光佛頂即釋迦，一字金輪是釋迦也，故此三同也。」

338-343；Alexander C. Soper, "Hsiang-kuo-ssu, an Imperial Temple of Northern Sung," *Journal of the American Oriental Society* 68.1 (1948): 19-45; Anning Jing, "The Yuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaisajyaguru," *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991): 147-165; 孟嗣徽，〈熾盛光佛變相圖圖像研究〉，《敦煌吐魯番研究》2（1996）：101-148；與〈熾盛光佛信仰與變相〉，《紫禁城》1998年第2期，頁34-39；沈伯丞，〈熾盛光佛繪畫作品研究〉（臺南：國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2002）；廖暘，〈熾盛光佛再考〉，《藝術史研究》5（2003）：329-369；北進一，〈熾盛光佛降臨ス——四川石窟における熾盛光佛と九曜像の圖像分析をめぐって〉，《和光大學表現學部紀要》4（2003）：121-139；蘇佳瑩，〈熾盛光佛圖像の研究〉。

7. 松本榮一，〈熾盛光佛並諸星圖〉，頁342-343。
8. Alexander C. Soper, "Hsiang-kuo-ssu, an Imperial Temple of Northern Sung," p. 42.
9. Anning Jing, "The Yuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaisajyaguru," pp. 155-158.
10. 孟嗣徽，〈熾盛光佛信仰與變相〉，頁38-39。
11. 北進一，〈熾盛光佛降臨ス——四川石窟における熾盛光佛と九曜像の圖像分析をめぐって〉，頁137-138。

並且以為五代、宋代出現熾盛光佛像捧輪寶，乃是因為「金輪佛頂以金輪為三昧耶形，隨著他與熾盛光佛頂的等同，金輪逐漸為熾盛光佛形象所採用」。[12]

以上研究都是深具啟發的先驅性嘗試，但是，熾盛光佛圖象的來源仍然曖昧不明；何以七、八世紀唐代石窟造像，皆不見熾盛光佛的變相，待到唐代將滅亡的九世紀下半葉，熾盛光佛圖象才躍上歷史舞臺？又，何以熾盛光是「佛頂」而非「佛」呢？凡此種種尚待回答的問題，以下先爬梳經典尋找解答，再嘗試解明圖象學以及出土圖象的相關問題。[13]

三、唐代密教星宿信仰經典

古代世界許多民族深信天體的運行擁有影響國家與個人命運的力量，中國與印度也不例外，但是各民族有各自不同的信仰體系。印度人對於星辰的知識與信仰，隨著漢末、魏晉南北朝以來佛教經典的翻譯進入中國，如《摩登伽經》(234年)、[14]《舍頭諫太子二十八宿經》(三至四世紀)、[15]《大乘大方等日藏經》、《大乘大方等月藏經》(六世紀後半葉)、[16]《寶星陀羅尼經》[17] 等，主要內容皆是闡釋與七曜、二十八星宿相關之論述。唐代傳來的經典承繼此思想，除了占星學外，最主要的內容是宣揚能制化七曜與二十八星宿等星體之特定本尊的信仰。初唐時期有不少有關「一字佛頂」真言ॷ（bhrūm）或本尊的經典，這些經典宣稱一字佛頂威力崇高，成為祈禳星變的本尊。到了九世紀，宣稱可平息星變的「熾盛光大威德消災吉祥」陀羅尼出現，但是直到九世紀下半葉被著錄的經典中方提及熾盛光「佛頂」此一尊格。表

12. 廖暘，〈熾盛光佛再考〉，頁330-336。

13. 必須提及的是，一字佛頂輪王與熾盛光佛（頂）的研究屬於「佛頂」信仰研究的範疇，日本學者已累積相當多的研究成果，尤其是涉及天台密教（台密）的研究，詳見三崎良周，《台密の研究》(東京：創文社，1988)。數百年來日本真言、天台兩宗有豐富的相關佛教注疏流傳，因此當論及唐代密教問題時，不少學者不僅不自覺地引用時代較唐代晚的日本著述，也忽略了日本密教有其獨特發展的事實；令人驚訝的是，到目前為止，尚無研究是以援引年代相對明確的唐代經典，嘗試探討一字佛頂輪王及熾盛光佛（頂）在中國誕生、演變以及消長的過程，本文即是拋磚引玉的嘗試。

14. 竺律炎、支謙譯，《摩登伽經》，收入《大正藏》，第21冊，頁399c-410b。

15. 竺法護譯，《舍頭諫太子二十八宿經》，收入《大正藏》，第21冊，頁410b-419c。此經與《摩登伽經》相同，是當初五本翻譯中留存下來的兩本之一，一本經典有五個譯本，可看出其流行程度。敦煌藏經洞發現此二譯本之寫本，但非全本。本經介紹印度傳來的天文學與占星學知識，火羅（hora），詳細討論請見 Joseph Needham, *Science and Civilization in China* III (Cambridge: Cambridge University Press, 1959), pp. 202-203.

16. 那連提耶舍譯，《大乘大方等月藏經》，收入《大正藏》，第13冊，頁233-297、298-381。

17. 波羅頗蜜多羅譯，《寶星陀羅尼經》，收入《大正藏》，第13冊，頁537-582。

1即是以文獻為基礎，整理出關於這兩尊佛教平息星變主尊「一字佛頂輪王」與「熾盛光佛頂」誕生與消長的過程，以下為詳細討論。

(一) 一字 (佛) 頂輪王

1. 六五四年，威力強大的咒語𑖥𑖿𑖨𑖲𑖽 (bhrūṃ)，一字佛頂「咒」

七世紀後半葉和八世紀初的唐代中國，除了宣說變化觀音的相關經典，宣揚「佛頂」信仰者占了此際傳入密教經典一定的比例。佛三十二好相中，「佛頂」相為頭頂隆起的肉髻，被認為代表如來無可比擬之智慧，為好相中最勝者，稱為「佛頂」之咒，功效自然超越其他真言，所謂：「此如來佛頂不思議如是，佛三十二大人相中，佛頂為最勝，如是一切真言中，此佛頂真言為最勝。」[18] 這些咒語包括流傳廣遠的《佛頂尊勝陀羅尼經》以及宣揚「一字佛頂咒」不可思議威力的經典等。[19]

七世紀下半葉永徽五年（654）阿地瞿多於長安惠日寺譯畢十二卷卷帙龐大的《陀羅尼集經》，其中第一卷有「一字佛頂法呪第三十二」：

> 呪曰：苾凌。……若誦滿足十萬遍時，即有光驗，二十萬遍即能廣利一切眾生。若誦諸呪，加此呪誦滿十萬遍，即具大驗。[20]

「苾凌」 即是梵語bhrūṃ之音譯， 為一字佛頂咒傳入中國之嵩矢。

八世紀初神龍元年（705）寶思惟於洛陽大福先寺翻譯的《大陀羅尼末法中一字心咒經》一卷（以下簡稱《一字心咒經》），則是第一部傳到中國獨立宣說此咒之經典：

> 爾時世尊坐蓮華藏界……入於一切如來最上大轉輪王頂三昧。即於眉間放一大光。其光普遍十方世界一切佛剎。其中眾生遇斯光者。靡不歡悅。其光遍已還至佛所。圍繞三匝入如來頂。當入之時復現種種莊嚴之相。其光之內忽有聲曰：「我是大轉輪王一字之呪」。無量天仙恭敬圍繞。爾時光中復出聲曰：「告釋迦如來我是一切如來智慧轉輪王一字心呪……」。爾時世尊見聞斯已，告諸大眾：「汝等當知云何名爲一字轉輪王呪。即說呪曰：部 [上聲] 林 [去聲此是唐音彈舌呼之]」。[21]（底線為作者所加）

---

18. 不空譯，《一字奇特佛頂經》，收入《大正藏》，第19冊，頁290a。
19. 探討尊勝陀羅尼在唐代的流布，請參考劉淑芬，《滅罪與度亡——佛頂尊勝陀羅尼經幢之研究》（上海：上海古籍出版社，2008）。
20. 阿地瞿多譯，《陀羅尼集經》，收入《大正藏》，第18冊，頁793a。
21. 寶思惟譯，《大陀羅尼末法中一字心咒經》，收入《大正藏》，第19冊，頁315c-316a。

「部林」是bhrūṃ之另一音譯，一卷的《一字心咒經》，「一字佛頂」咒的發生與「如來頂」仍有關，但是名稱變成一字「轉輪王」咒，稱呼此為「轉輪王如來頂髻之法」，與轉輪聖王的思想連結起來。[22] 並且明確提及此咒能「退諸惡星宿」、「一切世間及出世間諸持呪者及諸惡星無不摧伏」，極力宣揚一字咒強大的力量可平息星變帶來的災難。

2. 七〇九年，擬人化尊格：一字「佛頂輪王」

景龍三年（709）菩提流志於長安西崇福寺譯五卷《一字佛頂輪王經》，[23] 宣說「一字佛頂輪王呪」：

> 爾時世尊爲顯一字佛頂輪王大威德力，欻變身相如大轉輪王，具足七寶眷屬圓滿一時顯現。……即說一字佛頂輪王呪曰：「娜莫縒曼鞞勃馱南，唵，勃琳許。」[24]

此經真言增加了常出現於各種真言之「皈依一切諸佛」（娜莫縒曼鞞勃馱南，namah samanta-buddhānāṃ）以及唵（om），但是咒語的核心部分仍是bhrūṃ「勃琳」一字佛頂輪王咒。

而該咒之功能為平息星變：「是大呪王，亦能滅諸災星變怪，作大安樂」，[25]「即得一切障礙，毘那夜迦、惡星災怪悉皆散」，[26]「得除滅一切罪障、一切災厄，福命增壽，一切安穩，世間一切惡星變怪不吉祥相，亦皆散滅」。[27] 並且將一字咒與轉輪聖王的關係做更明確的陳述：「爾時世尊為顯一字佛頂輪王大威德力，欻變身相如大轉輪王，具足七寶眷屬圓滿。」[28] 即釋迦佛為顯示此咒的威力，化身為「大轉輪王」，並且被轉輪王七政寶圍繞。本經將一字咒及本尊相關的三個要素「一字」、「佛頂」與「（轉）輪王」，明確地提點在經題。此經極為廣博，較前述經典大為倍增，

---

22. 雖然有學者以為《陀羅尼集經》中的佛頂法，已與皇家、王者（raja）的灌頂有關，詳見Ronald M. Davidson, "Some Observations on an Uṣṇīṣa Abhiṣeka Rite in Atikūṭa's Dhāraṇīsaṃgraha," in *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*, ed. István Keul (Berlin: Walter de Gruyter, 2012), pp. 77-97.
23. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁224a-263b。
24. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁226c。
25. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁226b。
26. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁258b。
27. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁262a。
28. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁226c。

後出不空所譯五卷《菩提場所說一字頂輪王經》[29] 與三卷《一字奇特佛頂經》[30] 等所述，多不出此經。

此外經中〈畫像法品〉描述一字佛頂咒之擬人化形象「一字頂輪王」：

> 如是地樹下畫釋迦牟尼如來，備三十二大人相八十妙好，身背圓光坐師子座，結跏趺坐作說法相，目觀一字頂輪王。頂放雜色大光明焰，當以右手屈上揚掌，其大拇指與中指頭相捻，餘三指微屈散伸。左手仰左膝上，施之無畏。佛右側畫普賢菩薩，面目熙怡結跏趺坐，手執白拂。佛左側畫彌勒菩薩，面目熙怡結跏趺坐，手執白拂。當佛座前右邊畫一字頂輪王，身金色相瞻仰如來，左手執開蓮華，於花臺上側豎畫一金輪。右手揚掌，身背圓光。當佛座前。左邊畫白傘蓋頂輪王，身金色相觀一字頂輪王。……[31]（底線為作者所加）

在此一字咒不再只是一種真言，在永徽五年《陀羅尼集經》流傳到中國的半個世紀後，擬人化成為神祇。密教佛尊格通常手持其本誓的象徵（三昧耶形），由「左手執開蓮華，於花臺上側豎畫一金輪」可知一字（佛）頂輪王之三昧耶形為金輪。然而一字咒雖然威力凌駕其他咒語使其不能成就，並且連十地菩薩都無法承受，以致：「爾時如來說是呪時……其觀世音菩薩金剛密跡主菩薩，以佛威神欻然之間悶亂躄地」。[32] 但是擬人化的尊格卻仍未獲相對重要的地位。上述〈畫像法品〉尊像的排列顯示，釋迦牟尼佛位居主尊，一字（佛）頂輪王只是眾多佛頂中之一。這也意味著，即使咒語本身威力無與倫比，然而其化身只是佛教萬神殿中之另一尊神祇，附屬於釋迦牟尼佛的意味濃厚。此現象一直要到不空新譯或造的《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》被打破，一字佛頂輪王才有了獨立主尊的意義。

3. 七七四年以前：金剛界大日如來化身之一字（佛）頂輪王[33]

當唐朝皇室面對安史之亂與吐蕃入侵的接二連三威脅，肅宗、代宗心靈依怙的

29. 不空譯，《菩提場所說一字頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁192-224。
30. 不空譯，《一字奇特佛頂經》，收入《大正藏》，第19冊，頁285-307。
31. 菩提流志譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊，頁229c。「一字頂輪王」雖然較一字「佛」頂咒少了「佛」字，但是頂輪王之「頂」指佛頂，應無疑義，無論「佛頂」（Buddhoṣṇīṣa）或「頂」像（uṣṇīṣa）都指佛頂之肉髻，一字頂輪王即為一字「佛」頂輪王較簡省的稱呼。
32. 菩提流志譯，《五佛頂三昧陀羅尼經》，收入《大正藏》，第19冊，頁265a。
33. 《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》所述之本尊在日本被稱為「大日金輪」，雖然相

密教祖師不空，「以佛教的論述提供中國君主在取得政權及建立支配『正當性』時的理論依據或『天命』來源」，[34] 在很有可能是為代宗行轉輪聖王灌頂而譯或造的《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》（以下簡稱《一切時處軌》），[35] 述及：

> 變成金輪王，遍照如來身……持智拳大印，處於師子座……當誦此密言：勃嚕唵。[36]

在此，尊名亦使用簡化的「一字頂輪王」，「勃嚕唵」即bhrūṃ一字咒之另一音譯，可知主尊即為一字（佛）頂輪王。遍照如來（Vairocana）手結金剛界大日如來特有手印智拳印。[37] 此儀軌講述以「金剛頂經」的宇宙觀定義的「一字頂輪王」觀想法儀軌，一字（佛）頂輪王脫離了化身佛釋迦牟尼附庸的地位，不空密教體系最高教主金剛界大日如來之化現。曼陀羅中主尊一字頂輪王被轉輪王七寶、部母佛眼佛母等眷屬圍繞，強調此尊與世間最賢明的統治者金輪轉輪聖王之間的連結，而其平息星變的功能則不被特別強調，後來的《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》改變這一情況。

4. 八〇六年以前：定印持輪一字佛頂輪王與七曜等曼陀羅

託名為金剛智譯的《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》，[38] 八〇六年被歸國的密教祖師空海請回日本，咸認為是完成於八世紀末九世紀初左右的唐代偽經。[39] 其第九

當有效指出本尊之特點，惜管見唐代經疏並未有此名，故不擬援引，詳見賴富本宏，《曼荼羅の鑑賞基礎知識》（京都：至文堂，1996），頁146-147。菩提流志譯經名為《一字佛頂輪王經》，然而經中卻亦出現「一字（佛）頂輪王」，省略「佛」字；不空譯經多採用「一字頂輪王」，然而下述經典卻兩種用法皆存，為考慮名稱統一，本文在此以「一字（佛）頂輪王」表示。

34. 康樂，〈天子與轉輪王〉，收入林富士主編，《中國史新論——宗教史分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2011），頁216。
35. 不空譯，《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》，收入《大正藏》，第19冊，頁320-327。
36. 不空譯，《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》，收入《大正藏》，第19冊，頁322ab。除了上述兩本一字佛頂輪王的相關經典，不空金剛譯著或造四本一字頂輪王的儀軌，四本為《一字頂輪王念誦儀軌》，收入《大正藏》，第19冊，頁307-310、310-313；《一字頂輪王瑜伽觀行儀軌》，收入《大正藏》，第19冊，頁313-315；以及完成於七六五年之後七七四年圓寂之前的《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》，收入《大正藏》，第19冊，頁320-327；和《金輪王佛頂要略念誦法》，收入《大正藏》，第19冊，頁189-190。
37. 金剛界大日如來之手印名「覺勝」，即此經以及一般通稱之「智拳」印，手印之詳細解說請參考不空譯，《金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經》（古來在東亞一般簡稱為《金剛頂經》），收入《大正藏》，第18冊，221c。
38. 金剛智譯，《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》，收入《大正藏》，第18冊，頁253-269。
39. Roger Goepper, “Aizen-myōō: the Esoteric King of Lust: an Iconological Study,” *Artibus Asiae Supplementum* 39 (Zurich: Museum Rietberg, 1993), p. 10.

品〈金剛吉祥大成就品〉(以下簡稱為〈吉祥品〉)提到一字(切)佛頂輪王及曼陀羅,整品著重平息星變的功能。[40] 該品敷演的曼陀羅大為擴增,含攝金剛薩埵、八大菩薩、八大明王、金剛界八大供養、四攝以及七曜,形成三層蓮花曼陀羅:

> ……於中應畫三會八葉蓮華,中畫我身,於我前一蓮華葉上,畫一切佛頂輪王,手持八輻金剛寶輪,於次右旋,布七曜使者。第二華院,當頂輪王前,畫金剛薩埵,次畫八大菩薩,各執本幖幟。次第三花院,右旋各畫八大金剛明王。又於華院外四方面,畫八大供養及四攝等使者,皆戴師子冠。是名畫像法。[41](底線為作者所加)

〈吉祥品〉將一字佛頂輪王與平息七曜星變的功能以視覺形式明確呈現,三層的蓮花形曼陀羅,日、月、木、火、土、金、水七曜與一字佛頂輪王位於最內圈的花院,其外才是菩薩、明王等尊格。經典最後有「破諸宿曜」、以及內容實為讚頌七曜吉祥的「金剛吉祥成就一切咒」,在圖象以及儀軌上禳星的功能更加完備。並提及佛頂輪王手持八輻金輪——應是雙手結定印於腹前,其上捧輪寶,這個形象被後來同為禳星主尊的熾盛光佛頂繼承。[42]

一部宣揚佛頂法的早期重要經典《蘇悉地羯羅經》(善無畏,726年譯),提到部母佛眼佛母真言法的功能是「扇底迦」,也就是息災之意。[43]〈金剛吉祥大成就品〉以過去屬於一字佛頂輪王眷屬的佛眼佛母為主要尊格,顯示平息星變息災吉祥的主要關懷,除了一字佛頂輪王與轉輪聖王相關的性格不再被強調,也透露了一字佛頂輪王及其咒在九世紀初之後,益發失去地位。確實,此際另一具有平息星變功能的陀羅尼出現,最終取代了一字佛頂輪王。

(二)熾盛光佛(頂)

1. 九世紀上半葉:熾盛光大威德消災吉祥「陀羅尼」

---

40. 本品所述之一「切」佛頂輪王與一「字」佛頂輪王有一字之差,但是在此應指涉同一尊名。〈吉祥品〉述及佛眼佛母,即金剛吉祥所幻化者為一字頂輪王:「於剎那間,一時化作一字頂輪王。執輪印。」(金剛智譯,《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》,收入《大正藏》,第18冊,頁260a)但是在後文,皆用一「切」頂輪王。
41. 金剛智譯,《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》,收入《大正藏》,第18冊,頁259c。
42. 金剛智譯,《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》,收入《大正藏》,第18冊,頁259c。佛眼佛母結定印:「二羽住臍,如入奢摩他」,「於剎那間,一時化作一字頂輪王,執輪印。」結定印的佛眼佛母化作執輪的一字頂輪王,最合理的判斷是結定印上捧輪寶。
43. 善無畏譯,《蘇悉地羯羅經》,收入《大正藏》,第18冊,頁634b。

與星變有關，又以熾盛光為名的經典，於九世紀已成立，即傳不空所譯《佛說熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》：[44]

> ……熾盛光大威德陀羅尼除災難法。若有國王及諸大臣所居之處及諸國界。或被五星陵逼。羅睺彗孛妖星。照臨所屬本命宮宿及諸星位。或臨帝座於國於家及分野處。陵逼之時。或退或進作諸障難者。……至心受持讀誦。一切災難皆悉消滅不能爲害。[45]（底線為作者所加）

此經一如上述〈吉祥品〉注重「消災吉祥」，並且顯然認為造成災難者即為「五星陵逼，羅睺彗孛妖星，照臨所屬本命宮宿及諸星位」所造成，因此陀羅尼最末之意譯即為「諸星顯現，息災吉祥光」。[46] 但是，此經沒有名為「熾盛光」的本尊。在述及持誦陀羅尼進行消災儀式時，經文指示行者應於一尊「憤怒像」前，但是未言明哪一尊憤怒像，另繪怨家（śatru，設都嚕）形象厲聲持誦：

> 若太白火星入於南斗。於國於家及分野處作諸障難者。於一忿怒像前。畫彼設都嚕形。……厲聲念此陀羅尼加持。其災即除，移於不順王命悖逆人身上。[47]

經中有「帝座」、「分野」、「本命」等用語，學者以為是中國才有的天文觀念與用語，應為唐人撰述。[48] 確實，目前尚無此咒梵本流傳的記載。

2. 九世紀中葉：手印如釋迦熾盛光「佛頂」

日僧圓載於咸通六年（861）返日，攜回經典《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法

44. 敦煌藏經洞發現有關於熾盛光佛咒的文獻，經題不固定，有《佛說大威德熾盛光如來吉祥陀羅尼經》（P. 2382、P. 2194），其尾題皆為《佛說大威德熾盛光經》；以及《佛說大威德金輪佛頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼經》（P. 3920，收入《大正藏》，第19冊，頁338b-339a），其尾題為《佛說熾盛消災經》（P. 3920），此紙傳抄許多密教經典，其經文與經題應該比較忠實反映當時密教界菁英活動的動向。九世紀中返回日本的惠運請回目錄有《熾盛佛頂威德光明真言儀軌》（收入《大正藏》，第55冊，頁1090c），應即是指此經，因此可以認為此咒在九世紀中葉以前已經出現。詳見上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》（上海：上海古籍出版社，1995-2005），第8、13、30冊。
45. 不空譯，《佛說熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》，收入《大正藏》，第19冊，頁337c。
46. 八田幸雄著，林光明等譯，《真言事典》（臺北：嘉豐出版社，2002），頁9。
47. 不空譯，《佛說熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》，收入《大正藏》，第19冊，頁337c。
48. 大村西崖，《密教發達志》（臺北：武陵出版有限公司，1993），下冊，頁660-661。

輪》，[49] 此經述息災念誦曼陀羅法提到：「若有國界日月薄蝕，或五星失度，形色變異，或妖星彗孛，陵押王者貴人命宿，或日月虧損於本命宮中，此時應用此教息災護摩」，[50] 可知是一部和禳星有關的儀軌。講述「除災法輪曼陀羅」時，明確提到名為「熾盛光佛頂」的尊格：

> 於淨白紲上或淨素布上。畫此十二輻金輪。……從輪心中平仰。畫一八葉白蓮華。於華心中以金或銀，畫一金輪佛頂，一字陀羅尼字悖嚕吽字，後先畫熾盛光佛頂。身諸毛孔放大光明，……當畫佛眼部母菩薩……文殊師利菩薩……金剛手菩薩……不思議童子菩薩……救護慧菩薩……毘俱胝菩薩……觀自在菩薩……。[51]

除了八葉白蓮花上的金輪佛頂、熾盛光佛頂、佛眼佛母以及文殊師利等九尊佛菩薩，外圍另有九曜、十二宮、二十八宿、八方天王以及四大明王諸尊，是相當龐大的禳星曼陀羅，最外並以金銀書熾盛光佛頂真言以及緣生四句偈、十二緣生經文等（圖1）。

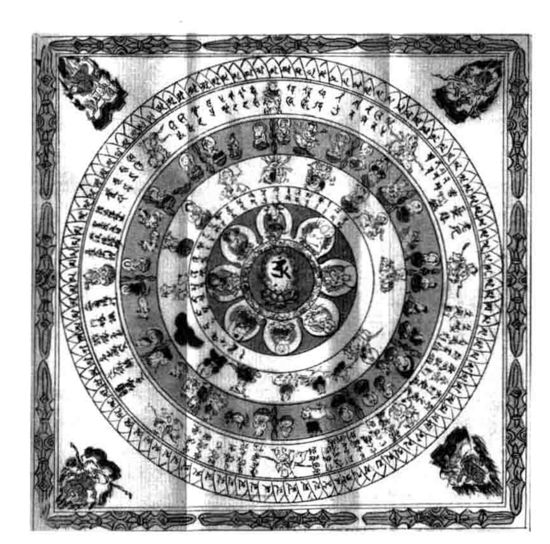


圖1　〈除災法輪曼陀羅〉（原名〈熾盛光曼荼羅〉），（保延六年〔1140〕，轉寫自「前唐院（圓仁）本」，承澄《阿娑縛抄》卷54）

曼陀羅主尊「金輪佛頂」即一字頂輪王，從金輪佛頂與一字陀羅尼「悖嚕吽」共同位居中心亦可窺見。[52] 對於主尊的形象，並未多所著墨，卻詳述熾盛光佛頂形象：「熾盛佛相儀，毛孔飛光散，首冠五佛相，二手如釋迦」。所謂「二手如釋

49. 失譯，《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收入《大正藏》，第19冊，頁342-347。
50. 失譯，《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收入《大正藏》，第19冊，頁342c。
51. 失譯，《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收入《大正藏》，第19冊，頁342b。
52. 前述不空金剛有《金輪王佛頂要略念誦法》，內容述一字佛頂輪王念誦法，可知在八世紀下半葉，「金輪王佛頂」即是指一字佛頂輪王。早在貞元二十一年（805），日僧最澄從越州請回「金輪佛頂像樣」（最澄，《傳教大師將來越州錄》，收入《大正藏》，第55冊，頁1058c）；另有圓行在開成四年（839）請回「金輪佛頂輪王像一軀」（圓行，《靈巖寺和尚請來法門道具等目錄》，收入《大正藏》，第55冊，頁1073c-1074a）應亦是指一字佛頂輪王造像。必須要指出，體系龐雜的七世紀《陀羅尼集經》中述及一金輪佛頂，該尊的具體源流與演變目前尚不清楚，與此討論之一字頂輪王別名無涉，詳見阿地瞿多譯，《陀羅尼集經》，收入《大正藏》，第18冊，頁790。

迦」，到底指涉哪一種手印——釋迦常見的手印有修習禪定的定印、降魔成道的觸地印、說法時的轉法輪印、賜眾生無畏的無畏印以及滿眾生願的予願印等——則不得而知。此處並未言明熾盛光佛頂有任何持物。

至遲在晚唐咸通年間，原本只是陀羅尼名的「熾盛光」，承襲佛頂尊一字佛頂輪王禳星息災的傳統，被創造成一尊新的佛頂尊格，即「熾盛光佛頂」。雖然上述經題為文殊菩薩所說，曼陀羅主尊亦非熾盛光佛頂，但是造曼陀羅舉行儀式時要「自入道場，至誠祈禱所祀天神，念誦熾盛光佛頂真言晝夜不間斷，兼誦諸尊真言。」如果來不及做曼陀羅，「北面懸熾盛光佛頂輪王像，或對一忿怒王尊像亦得……焚香散華供養至心持念……吉祥唯須常誦熾盛光佛頂陀羅尼，晝夜不間。」[53] 可以說，持誦熾盛光佛頂陀羅尼是本經最關注的問題，也難怪日僧請回錄附註此經典「亦名熾盛光佛頂」。[54] 是以，如果上述曼陀羅被稱為「熾盛光曼陀羅」，並不令人意外，管見所知，此際整個密教文化圈，並無其他相關經典。

此經所說曼陀羅，九世紀中葉以降已見流傳，日僧於開成與咸通年間從長安請回「熾盛壇樣一卷」與「熾盛佛頂曼荼羅苗子一張」，[55] 兩者應皆指熾盛光佛頂曼陀羅壇稿樣。另有實際繪製此曼陀羅修法之記錄，僧人無迹（844-925）在僖宗光啟年間（885-888）「傳授佛頂熾盛光降諸星宿吉祥道場法。歸本府，府帥韓公，聞其堪消分野之災，乃於鞠場，結壇修飾，而多感應。」[56] 此傳授佛頂熾盛光法的無迹，為消弭星變災異所結之壇，應即是依《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》所述繪製。但是無迹所造者當是經典所說的「地壇」，即以五色粉末繪製在地面的曼陀羅，因此才需要在蹴鞠場這類廣大平坦的地點結壇。可惜此類地壇在祈禱感應後，「便須除刬掃去」，因此沒有給後世留下任何蛛絲馬跡，令人扼腕。根據九世紀中葉入唐的日本天台宗祖師圓仁記載，唐朝長安青龍寺設有皇帝本命道場，修熾盛光法，內道場也常以此法為鎮護國家而修法。[57] 可見得唐代地方、宮廷熾盛光法之流傳。

四、出土圖象

以下討論出土圖象，以年代先後分述之。

---

53. 失譯，《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收入《大正藏》，第19冊，頁342b。
54. 宗叡，《新書寫請來法門等目錄》，收入《大正藏》，第55冊，頁1108b。
55. 失譯，《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收入《大正藏》，第55冊，頁1084c。
56. 贊寧，《宋高僧傳》，收入《大正藏》，第54冊，頁898a。
57. 圓仁歸國後奏聞天皇，即仿唐朝此例在總持院建立以真言密法為國修息災法門的道場。三崎良周，《台密の研究》，頁552-523。

（一）一字佛頂輪王

1. 一字佛頂輪王，陝西扶風法門寺，唐咸通十四年（873）（圖2）



圖2 唐，〈一字佛頂輪王〉（咸通十四年〔873〕，1987年陝西省扶風縣法門寺出土八重寶函之第四重金函背面，扶風：法門寺博物館藏）

一九八〇年代，法門寺唐代地宮，出土藏貯據信為釋迦牟尼真身舍利的八重寶函。八重寶函為咸通十四年（873）唐懿宗迎佛骨到宮中時所供奉，寶函之第四、第五以及第七重四面皆有造像，在第四重金函背面即鏨刻有一字佛頂輪王。[58]

第四重寶函背面為一佛、六菩薩與二天王之樹下說法圖。主尊佛如《一切時處軌》所說：「持智拳大印，處於師子座」，如來形戴冠主尊、身披厚重大衣、極為莊嚴地安坐在獅子撐舉的蓮花寶座上，手結金剛界大日如來特有之「智拳印」，六只如旋轉般的金輪環繞周身，因此，可以判定此尊即前述金剛界大日如來化身之一字佛頂輪王。[59] 這是到目前為止，管見所知中國流傳的唯一一鋪一字佛頂輪王造像。[60] 其眷屬除了兩尊胡跪於主尊前之菩薩捧持盤上蓮，其餘皆為合掌印。函面下緣有朵朵祥雲，表示空中化現。八重寶函複雜的密教圖象，其擘畫者或是西域密教宗師智慧輪或是咸通朝僧錄，目前看法不一，無論如何，都是出入於宮廷的專業宗教人士。[61]

---

58. 陝西省考古研究院等編著，《法門寺考古發掘報告》（北京：文物出版社，2007），頁156-160。
59. 呂建福首先援引時代較晚的日本僧人著作，例如《白寶抄》指出此尊為大日金輪。呂建福，〈法門寺出土文物中的有關密教內容考釋〉，頁152。
60. 日本流傳不少關於此尊的圖象，例如別尊曼荼羅類佛頂部之「一字金輪曼荼羅」；然而，同屬佛頂部的「大佛頂曼荼羅」，亦繪有結智拳印之一字佛頂輪王，若考慮其經軌由來同樣出自於不空之《一切時處軌》，此類曼陀羅亦應考慮為一字佛頂輪王造像之流傳。扼要概論請見賴富本宏，《曼荼羅の鑑賞基礎知識》，頁145-148。法門寺唐代地宮中室另出土咸通十二年捧真身菩薩造像，其所鏨刻圖象及當年所捧之真身舍利，事實上亦構成一字佛頂輪王曼陀羅，顯示一字佛頂信仰在晚唐宮廷流行的另一樣貌，請參Imann Lai, "The Famensi Reliquary Deposit: Icons of Esoteric Buddhism in Ninth-century China" (Ph.D. diss., University of London, 2006), pp. 98-115.
61. 過去學者討論法門寺密教造像之擘畫者多認為智慧輪為不二人選，最深入的研究詳見Chen Jinhua, "A Chinese Monk under a "Barbarian" Mask?: Zhihuilun and Late Tang Esoteric Buddhism," *T'oung Pao* 99.1-3 (2013): 88-139; 然而本文作者認為不能無視咸通朝活躍於宮廷內道場之內供奉僧徹及僧錄彥楚之祖師皆有密教師承，事實上，彥楚來自靈晏此系過去未知的密教法脈，詳見Imann Lai, "The Famensi Reliquary Deposit: Icons of Esoteric Buddhism in Ninth-century China," pp. 98-115.

（二）熾盛光佛

唐至宋代熾盛光佛圖象可大分為目前首例出現於晚唐，年代較早之乘轆轤車「巡行式」；以及首例出現在五代時期，年代較晚之持輪寶結跏趺坐「靜像式」，兩類造像。[62] 除了過去學者對於熾盛光「佛頂」之定名皆為熾盛光「佛」，目前所見之自銘造像記，無論年代早晚，亦皆稱為熾盛光「佛」，而無如前述經典所述稱「佛頂」者，顯示當時人對密教尊格「佛頂」之隔閡，故以下行文皆以熾盛光「佛」表示。

1. 巡行式

（1）〈熾盛光佛並五星神〉（Tejaprabha Buddha and the five planets），敦煌，唐乾寧四年（897），現藏大英博物館（The British Museum）（彩圖6）

目前年代最早的紀年熾盛光佛圖象為斯坦因（Marc Aurel Stein）在敦煌藏經洞發現之絹本（S.31），現藏大英博物館。畫面中央僧形佛陀，著通肩袈裟，身放各色光明，右手舉胸前、做豎立食指與中指之無畏印，結跏趺坐於牛車。佛前備香案，車尾插繪飾雲紋之二桿旌旗。水、木、土、金、火五星：即持紙筆猿冠青衣女子，捧花果豬冠藍衣卿相，持杖牛冠老婆羅門，抱琵琶雞冠白衣女子，以及四手持弓、箭、三叉戟、劍之裸身驢冠憤怒尊，以逆時針方向排列簇擁主尊，在祥雲之上往左方行進。畫面左上角墨書：「熾盛光佛並五星／神，乾寧四年（897）正月八日／弟子張淮興畫，表慶／記」。因此可確定，此圖為九世紀唐末之熾盛光佛與五星圖。[63]

（2）〈熾盛光佛並諸星圖〉（Tejaprabha Buddha et les étoiles），敦煌，五代到北宋，現藏法國國家圖書館（Bibliothèque nationale de France）（圖3）

敦煌藏經洞另出土一卷熾盛光佛並諸星圖，現藏法國國家圖書館（P. 3995），構圖與大英博物館本相當類似，應出自同一粉本。僧形主尊亦以四分之三側面面向左方，端坐於前有香案、後豎旌旗的牛車，所結手印與大英本類似、五星排列亦同。但是此作畫面上方有二瞋目咧嘴的鋪首狀凶星：羅睺與計都，二者分別

62. 孟嗣徽提出的「行像式」說法，不可避免讓人聯想到前述松本榮一提及之西域「行像」傳統；但是目前的研究果顯示，此類造像應是表現熾盛光佛在天上「巡行」的表現，因此以「巡行式」之名分類。

63. Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum* (Tokyo: Kodansha International, 1982-1985), vol. 1, p. 51.



圖3　宋，〈熾盛光佛並諸星圖〉（1908年敦煌莫高窟出土，巴黎：法國國家圖書館藏）

為日蝕、月蝕之星；左下方亦有一類似的圖象，但目前無法確定其名。最上方另有二星宿，一般咸認為是北斗七星之杓底位置的二星。牛車後方的一桿旌旗只餘下半部、火星亦位於相當邊線的位置，顯示此作過去應曾被裁剪。此作線條粗放、用色草率，近似敦煌出土屬於十世紀至十一世紀之作品。[64]

(3)《熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經》紙本扉頁版畫，北宋開寶五年（972），現藏奈良上之坊（圖4）

版畫排列類似三層蓮花曼陀羅，花心有僧形佛陀，結無畏印，趺坐於牛車牽行之塔形寶帳。牛車左右，各有一弟子僧、天王、五曜及六曜共二弟子、二天王以及十一曜立侍兩側。第二層為牡羊座、金牛座等黃道十二宮，最外層則為二十八宿。本圖為《熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經》之扉頁畫，又一如前述兩本敦煌造像，佛亦坐於牛車之上，諸曜圍繞，是以本尊可以定名為熾盛光佛。[65]

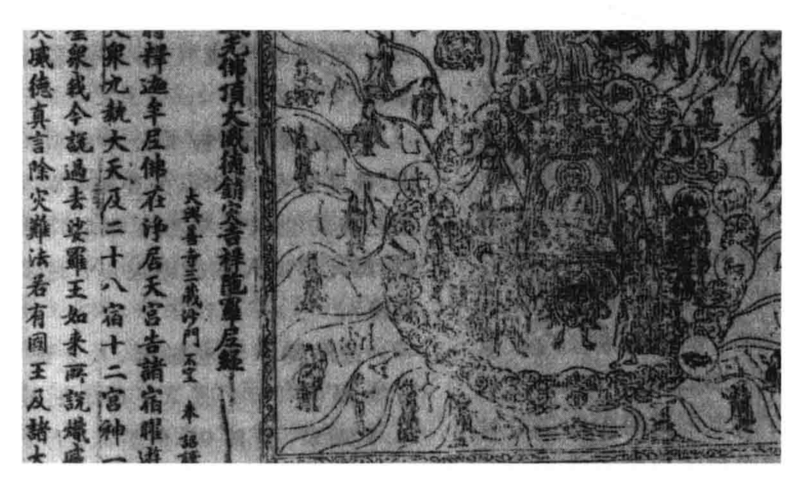


圖4
宋，《熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經》扉頁畫局部（開寶五年〔972〕開版，奈良：上之坊藏）

64.　東京國立博物館編，《シルクロード大美術展》（東京：讀賣新聞社，1996），頁147。

65.　韋兵，〈日本新發現北宋開寶五年刻《熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經》星圖考——兼論黃道十二宮在宋、遼、西夏地區的傳播〉，《自然科學史研究》24.3（2005）：214-221。

(4)〈熾盛光佛並九曜十二宮星宿圖〉,《佛說普遍光明焰鬘清淨熾盛思惟如意寶印心無能勝總持大明王大隨求陀羅尼咒》紙本版畫,北宋景德二年(1005),蘇州瑞光寺塔出土,現藏蘇州博物館(圖5)

此紙中央有一長方形框,四周圍繞梵文經咒。框內中央有僧形主尊佛,趺坐於牛車承載之須彌蓮座,其上有華蓋寶帳,手印因漫漶無法確實辨明,但應無持物。車旁環繞著日、月、五星、羅睺、計都等九曜。佛以四分之三側面往右側凝視,群體人物彷彿往右方徐徐前進;最外圍有圓形開光的十二宮。框外梵文經咒橫書,其上有金剛杵及卷草紋之邊飾,左右兩邊則各有十四尊有頭光、面目類似之官吏形人物,從其數量以及皆往右方、即主尊行進方向恭立的排列,應為二十八宿。下方有發願文,左右兩端有二對望之護法神。此例圖象仍是沿用上述乾寧四年(897)〈熾盛光佛並五星神〉巡行圖往例。據發願文,可知為「傳大教梵學沙門秀璋」於景德二年八月開版刊刻。[66]

發願文稱此咒《佛說普遍光明焰鬘清淨熾盛思惟如意寶印心無能勝總持大明王大隨求陀羅尼咒》,與原譯本不空所譯者經題《普遍光明清淨熾盛如意寶印心無



圖5-1 宋,〈熾盛光佛並九曜十二宮星宿圖〉(景德二年〔1005〕,1978年蘇州瑞光寺塔出土,蘇州博物館藏)

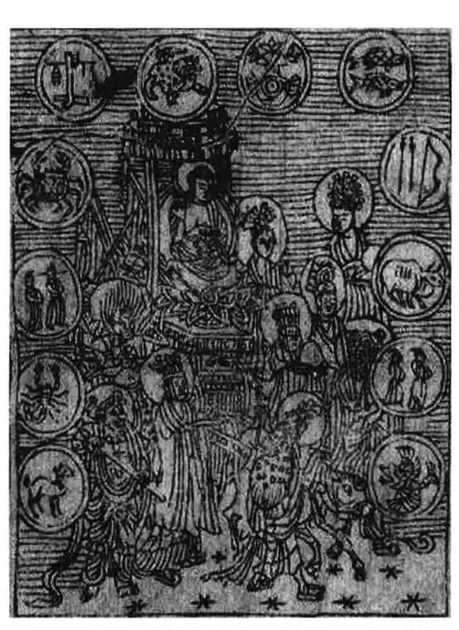


圖5-2 宋,〈熾盛光佛並九曜十二宮星宿圖〉局部(景德二年〔1005〕,1978年蘇州瑞光寺塔出土,蘇州博物館藏)

66. 蘇州市文管會、蘇州博物館,〈蘇州市瑞光塔發現一批五代、北宋文物〉,《文物》1979年第11期,頁21-31;蘇州博物館編著,《蘇州博物館藏虎丘雲岩寺塔、瑞光寺塔文物》(北京:文物出版社,2006),頁158。

能勝大明王大隨求陀羅尼經》多出了「焰鬘」、「思惟」及「總持」六字。「大隨求陀羅尼」述為圓滿各種不同之願望，信眾所書寫之陀羅尼咒中心亦應畫種種不同本尊或圖象：「寫此陀羅尼，女人求子息，當用牛黃書，中心畫童子，……若是念誦人，應畫自本尊，若日月熒惑，辰星及歲星，太白與鎮星，彗及羅睺曜，如是等九執，凌逼本命宿，所作諸災禍，悉皆得解脫……若此類帶者，應畫九執曜，二十八宿天，中畫彼人形，所求悉如意。」[67] 也就是希冀求子即畫童子，而希冀消災解厄即繪諸星宿，以祈「闔家大小平安」；將熾盛光佛與諸星宿圖置於大隨求陀羅尼之中，應是依經典如法奉行。

四川樂山市青神縣東南九公里中岩寺有唐宋時代造像，其中一鋪目前稱為〈巡城圖〉之殘損造像，人物頭部多被削去。有學者以為其為熾盛光佛及眷屬巡行圖，但目前還缺乏更進一步的斷代與圖象研究。[68] 但也顯示乘車巡行式圖象不僅存在於繪畫或版刻此二維形式，隨著四川地區造像資料逐漸公布，期待會出土更多巡行式熾盛光佛變相的雕刻造像案例。

2. 靜像式

(1)〈大威德熾盛光佛並九曜龕〉，四川重慶大足北山佛灣，第三九龕，五代前蜀乾德四年（922）（圖6）

大足北山佛灣南段第三九龕左壁刻有造像記，雖然有些漫漶，但仍可辨認出造像名與記年：「……（大威）德熾盛光佛并九曜共一龕……（乾）德四年十二月十六日修齋表慶訖」。[69] 雙頰圓潤、頂有捲髮肉髻之僧形熾盛光佛，著通肩袈裟，結跏趺坐於底有捲雲紋之蓮花座；手結定印，上捧一輪寶。頭頂仍存有放光的殘跡，背後有大型圓形背光，龕頂有華蓋。

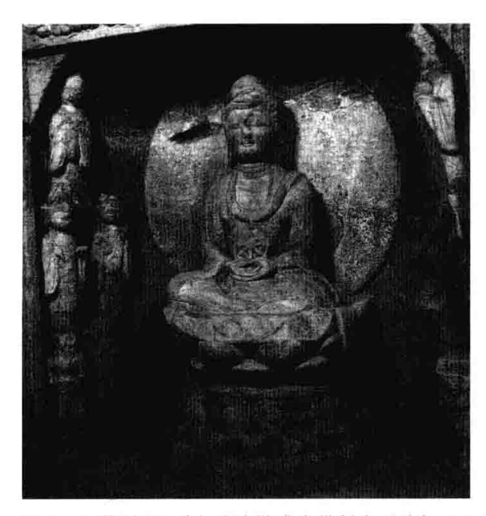


圖6　五代前蜀，〈大威德熾盛光佛並九曜龕〉，四川省重慶市大足北山佛灣第三九龕（乾德四年〔922〕）

67. 不空譯，《普遍光明清淨熾盛如意寶印心無能勝大明王大隨求陀羅尼經》，收入《大正藏》，第20冊，頁624c。

68. Henrik H. Sorensen, “Astrology and the Worship of the Planets,” in *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, ed. Charles D. Orzech et al. (Leiden, Boston: Brill, 2011), pp. 241-242.

69. 重慶大足石刻藝術博物館、重慶出版社編，《大足石刻雕塑全集．北山石窟卷》（重慶：重慶出版社，1999），圖版說明頁7。

龕外門楣有雲中飛天二體。造像記提到的「九曜」雕刻於兩側龕壁，目前左側尚存五尊、而右側目前只存兩尊，但另有兩尊之殘跡。目前尚可辨認的有左側中段外側應為持紙筆水星、內側則為持琵琶金星；左右兩側下段各有裸上身與著腰裳者痕跡，應為羅睺與計都等隱星。[70] 此龕為結定印持輪寶型、及石窟造熾盛光佛像最早的紀年例子。

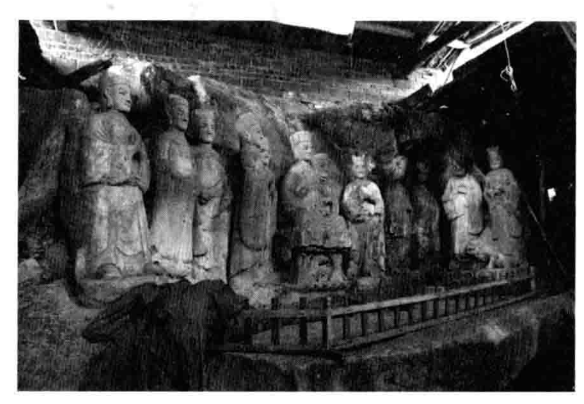


圖7　宋，〈熾盛光佛十一活曜龕〉，四川省重慶市大足石篆山石窟第一〇龕（元祐庚午歲〔五年，1090〕，2012年作者攝）

（2）〈熾盛光佛十一活曜龕〉，四川重慶大足石篆山石窟，第一〇龕，北宋元祐庚午歲（五年，1090）（圖7）

石篆山石窟是北宋嚴遜出資，文氏工匠所造之儒、釋、道三教造像集中於一處的石窟，有現藏於佛惠寺之〈警人損動諸尊像及折伐龕塔前後松柏栽培記〉，為「元祐庚午歲，二月十五日嚴遜記」；其中提及「在石篆山鑱崖刻像凡十有四」，並將每龕之造像尊名述明，故現在可依此對照實物，勘定造像名稱。但過去在石篆山只發現十龕，並無十四龕，文中所言「熾盛光佛十一活曜龕」等造像龕，並沒有被發現，直到二〇〇三年才偶然出土，目前只餘一龕尚未尋獲。[71] 被編號為第一〇龕之「熾盛光佛十一活曜龕」，屬於榮昌縣地界，已搭木構房舍保護，發現時龕頂已毀，殘高一七九公分，殘寬四二七公分，諸尊像多殘損，甚至塌垮在地。正壁之主尊即熾盛光佛，胸膛以上殘毀，但可見其穿僧祇支、另著大衣，右手及身體右半部被毀，左手置腹前捧一輪寶，結跏趺坐於有伏獅之須彌座。主尊左右有脇侍比丘、持笏人物及護法等十數尊人物殘存，應即為諸曜造像。

（3）〈熾盛光佛並諸曜龕〉，四川重慶大足北山佛灣，第一六九龕，北宋末年，十二世紀初（圖8）

大足北山佛灣中段多為北宋、南宋龕窟集中之地，一六九龕為平頂方形龕，高

70. 北進一，〈熾盛光佛降臨ス——四川石窟における熾盛光佛と九曜像の圖像分析をめぐって〉，頁133；重慶大足石刻藝術博物館、重慶出版社編，《大足石刻雕塑全集．北山石窟卷》，頁30-31。

71. 楊方冰，〈大足石篆山石窟造像補遺〉，《四川文物》2005年第1期，頁6-8、55。

二點二、寬一點五、深一點二三公尺，算是北山石窟中尺寸較大者。此龕主尊頭部曾損壞後修復。僧形主尊著通肩袈裟，趺坐於蓮座，頂有寶蓋、後有枝葉繁茂之枝幹。佛左手置腹前，捧一六輻輪寶，右手舉胸前，一部分殘損。有圓形頭光及橢圓形之大身光。佛左右及蓮花座前共有十一尊手持笏板、穿官服之人物，應為九曜加上紫氣與月孛之十一曜，兩邊龕壁共雕刻有十二宮及應為二十八宿之人物，因此被定名為熾盛光佛與諸曜造像。而引人注目的是佛頂上放出兩道放射極遠的熾盛光芒。此龕左右不遠處各有二大紀年龕，時代分別為北宋政和六年（1116）及北宋靖康元年（1126），故此龕年代應可訂為北宋末年之十二世紀初期造像。[72]

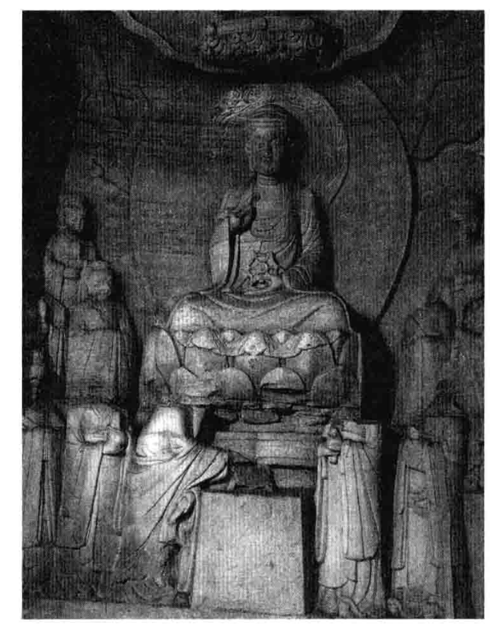


圖8　宋，〈熾盛光佛並諸曜龕〉，四川省重慶市大足北山佛灣第一六九窟

根據大陸學者胡文和的報導，四川資中石窟西岩，均屬晚唐、五代造像，其中第一三號龕，龕內為結跏趺坐之金輪熾盛光佛，「主像臺下有一金輪」，而類似的作品還在第二七、九〇號龕亦可見，但目前沒有更進一步的詳細報告。[73] 另外，在福建閩永隆三年（941）閩王子所建之福州崇妙保聖監牢塔，浮雕一尊結定印捧持輪寶之單尊僧形如來像，亦應為熾盛光佛。[74]

從上述例證可見目前晚唐至南宋，除了四川一例，熾盛光佛無持物，多數做說法印之「巡行式」皆為版畫或繪畫；多數做定印持輪的「靜像式」則為石雕造像，佛手印與持物並不固定。「巡行式」以乘車，「靜像式」以持輪為圖象學上之特徵。乘車應是景安寧所言承繼了中國本土北斗巡行為星宿主的傳統，中國人認為仙人或神靈乘車於空中巡行的思想流傳久遠，亦可見於初唐墓室壁畫。然筆者較難同意輪寶為轆轤車「車輪」之象徵而成為熾盛光佛之持物，不過，若信眾在「法輪」之外，聯想此「輪」為車輪亦未可知。筆者傾向於持輪寶應是承繼在九世紀《金剛峰

72. 北進一，〈熾盛光佛降臨ス——四川石窟における熾盛光佛と九曜像の圖像分析をめぐって〉，頁134-135。
73. 胡文和，《四川道教佛教石窟藝術》（成都：四川人民出版社，1994），頁49-50。
74. 蘇佳瑩，〈熾盛光佛圖像の研究〉，頁43。

樓閣一切瑜伽瑜祇經》所述之持輪一字佛頂輪王圖象。

而熾盛光佛眷屬在九世紀下半葉時為水、金、火、木、土等五曜，隨著時代往後推移，逐漸轉變成增加羅睺、計都等七曜，往後再增日、月等九曜乃至紫氣與月孛形成十一曜，有越來越龐大的趨勢。上述年代為十一世紀末、十二世紀初的最後二例皆為十一曜。[75]

目前最早的靜像式持輪寶熾盛光佛造像例證，較巡行式晚三十年，但是其後流傳廣遠，宋代周邊的遼、西夏等地區出土之熾盛光佛造像多屬此類。[76] 事實上，除了敦煌第六一窟甬道所繪西夏至元代〈熾盛光與諸星圖〉為巡行式圖象，管見所知，其他宋代以後中國發現的熾盛光佛變相，多是手持輪寶之靜像式。

五、文獻記錄

目前史料所見與考古發現符合，宋代皆無一字佛頂輪王的記載，但是不乏兩宋念誦熾盛光咒與造熾盛光佛像的訊息。宋初天台僧人慈雲遵式（964-1032）撰《熾盛光道場念誦儀》，[77] 同時代天台僧人釋智圓（968-1022）在《請觀音經疏闡義鈔》提到持誦熾盛光咒。[78] 活動於十一世紀的天台僧人從義（？-1091）《金光明經文句新記》引用「熾盛光經」解釋，[79] 南宋禪宗祖師大慧宗杲（1089-1163）語錄提及信士李商老持熾盛光咒之功效，[80] 南宋理宗淳祐十一年（1251）下詔舉行熾盛光懺

75. 進一步討論請見廖暘，〈熾盛光佛構圖中星曜的演變〉，《敦煌研究》2004年第4期，頁71-79。

76. 北宋杭州地區印製的佛經扉畫，不僅流傳到西夏，亦極可能影響當地扉畫之製作，Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction," *Ars Orientalis* 41 (2011): 146-147, 一併考察宋代周邊遼、西夏等地出土的圖象，有助於對宋代熾盛光佛造像較完整的認識。遼代應縣木塔發現應屬十一世紀自銘之〈熾盛光佛與九曜〉圖，佛結定印捧金輪。西夏（1038-1227）出土多鋪熾盛光佛與十一曜、十二宮與二十八宿之變相，例如寧夏賀蘭宏佛塔出土之兩幅絹畫，主佛皆正面對觀者，一幅因畫面模糊無法確定，佛似做無畏印，無法確定是否持物，但另一幅佛左手舉於胸前上捧法輪；現藏俄國冬宮博物館（State Hermitage Museum）、黑水城（Khara Khoto）出土之絹畫熾盛光佛，則結定印上捧法輪。比較特殊的是黑水城出土西夏文刻本《佛說大威德熾盛光佛諸星宿調伏消災吉祥陀羅尼經》扉頁版畫，熾盛光佛並未面對觀者，而是採取許多扉畫主尊佛說法的形式，以四分之三側面結跏趺坐，右手為說法印、左手捧法輪；而甘肅肅北五個廟石窟、第一窟東壁之結跏趺坐熾盛光佛，置於腹前之左手與曲臂上舉之右手皆各持一法輪。詳見薩莫秀克（К.Ф.Самосюк）著，謝繼勝譯，〈西夏王國的星宿崇拜〉，《敦煌研究》2004年第4期，頁63-70。

77. 慈雲遵式，《熾盛光道場念誦儀》，收入《大正藏》，第46冊，第1951號。

78. 智圓，《請觀音經疏闡義鈔》，收入《大正藏》，第39冊，第1801號，頁996c。

79. 從義，《金光明經文句新記》卷六，收入《卍續藏經》（臺北：新文豐出版公司影印，1975），第31冊，頁693b。

80. 道謙編，《大慧普覺禪師宗門武庫》，收入《大正藏》，第47冊，頁945b。

法為皇女延昌公主祈禳，[81] 顯示《熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》在宋代的流傳與信仰。宋以後元、明兩代，文獻仍可見到相關信仰之流傳，在此茲不贅述。[82]

在造像方面，雖然《宣和畫譜》卷二有載，北宋御府藏有主要活動於八世紀上半葉吳道子所繪「熾盛光佛像」，[83] 但是考釋上述佛教經典文獻，可知熾盛光佛最早出現在九世紀左右，此條目不是圖象錯釋，就是該畫非吳道子所繪。文獻提及南宋御府藏有唐末孫位、五代朱繇所繪「熾盛光佛」，[84] 此際熾盛光佛圖象相關經典已出現，應可信為繪製熾盛光佛圖象的早期畫家。

塑像的最早記錄有五代前蜀王建武成年（908-910），四川成都聖興寺及大聖慈寺熾盛光院之「熾盛光佛九曜二十八宿」像，分別由能手雍中本及許侯所塑，兩者則皆由楊元真妝鑾。[85] 而最遲在十世紀，廣東連州地藏院供奉有「熾盛光佛」。[86] 洛陽與成都有十一世紀之壁畫記錄，與北宋皇室關係密切的洛陽大相國寺大殿行廊左壁，太宗朝（976-997）前後高益繪有〈熾盛光佛降九曜〉，[87] 其後有崔白（約1004-1088）在寺廊東壁之〈熾盛光十一曜〉，[88] 後者可能因前者年代久遠漫漶，朝廷飭令臨仿者。而洛陽郊外相國寺東、太廟南面觀音院，廊廡壁間亦繪有北宋時就存在的〈熾盛光佛降九曜變相〉。[89] 活動於十一世紀初的孫知微在成都壽寧院畫有「熾盛光九曜」壁畫。[90] 而至十二世紀南宋，有蘇漢臣（1094-1172）繪製熾盛光

81. 志磐，《佛祖統紀》，收入《大正藏》，第49冊，頁433b。
82. 廖暘，〈熾盛光佛再考〉，頁336-348。
83. 佚名，《宣和畫譜》卷一，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983），第1冊，頁388。
84. 陳騤，《館閣續錄》卷三，收入臺灣商務印書館編，《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983-1986），第595冊，頁475。
85. 黃休復，《益州名畫錄》卷中，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第3冊，頁1408。
86. 「僧問：『既是地藏院，為什麼塑熾盛光佛』。」道原纂，《景德傳燈錄》，收入《大正藏》，第51冊，頁386b。
87. 「高益後被旨畫大相國寺行廊阿育王等變相，暨熾盛光九曜等，有位置小本藏於內府。後寺廊兩經廢置，皆飭後輩名手，依樣臨仿。」郭若虛《圖畫見聞志》卷三，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第1冊，頁185。另有記錄提及該畫繪於行廊「左壁」：「大殿兩廊皆國朝名公筆跡，左壁畫熾盛光佛降九曜、鬼百戲」，詳見孟元老撰，鄧之誠注，《東京夢華錄注》（香港：商務印書館，1961），頁91、104。關於相國寺相關壁畫之考察詳見 Alexander C. Soper, "Hsiang-kuo-ssu, an Imperial Temple of Northern Sung," 以及段玉明，《相國寺》（成都：四川出版集團巴蜀書社，2004），第四章。
88. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷四，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第1冊，頁206。
89. 「蔡元度為樞密，與其兄內相搏，力祈解政。遷出於郊外觀音院，去留未定也。平時門下士悉集焉。是時所厚客，已有叛元度去。元度心不能平。飯已，與諸君步廊廡，觀壁間所畫熾盛光佛降九曜變相。」詳見王明清，《揮麈後錄》卷七，收入臺灣商務印書館編，《文淵閣四庫全書》，第1038冊，頁488。
90. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷三，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第1冊，頁186。

佛像藏於御府之記錄。[91] 結合文獻與考古出土文物，可以發現晚唐到南宋，北至山西、寧夏等遼、西夏地區，南至廣東連州，西至四川成都，東至浙江杭州、福建福州等地，皆有熾盛光佛造像，傳播廣泛。

六、結論

七世紀中葉（654）《陀羅尼集經》首次將 bhrūm「一字佛頂」咒傳入中國，八世紀初（705）《大陀羅尼末法中一字心咒經》首次宣揚此咒平息星變的能力，並將「一字轉輪王」咒與風調雨順、無天象異變帶來災害的轉輪聖王盛世傳說明確連結。四年後（709）譯出的《一字佛頂輪王經》承襲上述思想，並述及「一字佛頂輪王」擬人化尊格，以金輪為標幟（手執開蓮華，於花臺上側竪畫一金輪，右手揚掌）。八世紀下半葉《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》，一字佛頂輪王脫離釋迦牟尼佛附庸之地位，成為不空密教體系最高教主金剛界大日如來之化現。最遲九世紀初成立的《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》〈吉祥品〉之「佛眼曼陀羅」，以息災法佛眼佛母為主尊。《一切時處軌》賦予一字佛頂輪王獨立主尊的意義，但是傾向於彰顯「轉輪聖王」的特質；〈吉祥品〉則強調平息星變以息災的功能，並將星辰納入曼陀羅，以視覺呈現禳星的功能。

至遲於九世紀中葉左右已存在的經典《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收錄九世紀上半葉已存在的「熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼」之擬人化形象，並建立「除災法輪曼荼羅」；主尊為一字佛頂輪王與其真言 bhrūm，以佛眼佛母、「手印如釋迦」之熾盛光佛頂及諸菩薩、九曜、十二宮、二十八宿及天部為眷屬，最外圍再書熾盛光佛頂等真言。囊括當時佛教相關社群發展出來與星宿信仰有關之本尊與真言，並將行星以及太陽、月亮隨時間移動的標誌，即十二宮與二十八宿，全部納入之集大成曼陀羅。但是嚴格遵守上述經典所述而繪製的曼陀羅，目前皆無確定為中國所作之例，上述出土文物皆與經典所述圖象有不同程度之變化，這些現象，分為以下三點討論。

（一）顯教圖象形式的密教尊格

在討論唐宋轉折、唐宋變革的論著中，認為中唐以後到北宋、或宋代是唐宋變革時期；關於中唐的起點有安祿山之亂的七五五年以及施行兩稅法的七八〇年

91. 厲鶚輯，《南宋院畫錄》卷二，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第3冊，頁1635。

兩種，[92] 若考慮唐宋之際思想巨變的第一個突破點，發生約在唐德宗至憲宗年間(780-820)，本文採取七八〇年的觀點。[93]

法門寺地宮出土八重寶函之第四重寶函金剛界大日如來化身之一字佛頂輪王圖象，雖然紀年是咸通十四年，但是其圖象之經典來源是前述七七四年不空金剛圓寂以前所造之《一切時處軌》，屬於唐型世界的現象，造此像為懿宗行轉輪聖王灌頂之法，亦應是不空金剛留下之傳統。[94] 此際的唐代中國仍屬於中古時代，佛教興盛，引領時代思潮。[95] 九世紀中葉武宗滅佛焚燒經典注疏，對於依靠經典傳揚義理的宗派，造成鉅大傷害，因此過去認為會昌毀佛後，注重儀軌的密教受到嚴重打擊而傳承消失，直到法門寺密教造像文物與碑刻出土，顯示密教教理與儀式仍被不同師承的唐代僧人實踐，法門寺出土的一字佛頂輪王造像即是一例。[96] 饒有興味的是，雖然儀軌來自八世紀唐朝，但是在圖象的組成上，卻必須考慮其晚唐九世紀的時代因素。

密教對於每一尊佛菩薩甚或天部的供養天女，都有一定的圖象學特徵以供辨認其尊名，但是反觀此鋪法門寺造像，整體圖象畫面的排列類似例如敦煌石窟常見的樹下說法圖等顯教經變，除了主尊一字佛頂輪王具有明確的圖象特徵，捧蓮供養天女或合掌立侍天女、天王，卻皆無法確認其尊名，故可說較為接近顯教變相，而非密教造像傳統。事實上，如果未能辨認主尊為密教佛尊格，整體圖象與顯教造像並無差異。同樣的「顯教風」或「去密教化」的圖象，除了此鋪之外，法門寺其他出土密教文物也具有相同特徵。[97] 此際佛教歷經魏晉南北朝以來的傳播，已深刻浸透到中國文化，成為不可分割的一部分，大部分中國人視顯教為「吾人的」傳統，已非蠻夷之教，因此顯教化的名稱與圖象，可以視為在地化、漢化的傾向。[98] 這個現

92. 柳立言，〈何謂「唐宋變革」?〉，《中華文史論叢》81（2006）：9。

93. 陳弱水，《唐代文士與中國思想的轉型》（桂林：廣西師範大學出版社，2009），頁2。

94. Imann Lai, "The Famensi Reliquary Deposit: Icons of Esoteric Buddhism in Ninth-century China," pp. 269-278.

95. 陳弱水，《唐代文士與中國思想的轉型》，頁66。

96. Imann Lai, "The Famensi Reliquary Deposit: Icons of Esoteric Buddhism in Ninth-century China," pp. 107-114.

97. 其中最顯著者是金剛界曼陀羅寶函，寶函各尊像的相對位置是依照畫樣所作，而非經典，而金剛界具有最重要象徵之一的月輪亦未描繪，並未嚴格依照儀軌；此外，法門寺密教圖象如前述一字佛頂輪王圖象，並非每一尊尊格，皆有密教圖象學特徵，亦不嘗試遵照密教曼陀羅儀軌排列，這些圖象若不鉤沉儀式內容，只就形式而言，更接近顯教經變圖。詳見 Imann Lai, "The Famensi Reliquary Deposit: Icons of Esoteric Buddhism in Ninth-century China," pp. 169-173.

98. 晚唐密教趨向「民俗化」、「中國風」的討論，詳見長部和雄，〈唐代の後期密教〉，氏著，《唐宋密教史論考》（京都：永田文昌堂，1982），頁150-181。

象放在唐宋變革期的時代脈絡觀察，更清楚地顯示並非特例，而是具有一定的時代特徵，因為五代、宋代的星宿信仰熾盛光佛造像，變本加厲地延續此一趨勢。

（二）顯教化名稱與本土化圖象

九世紀會昌毀佛與唐末五代接連戰亂，佛教傳承中斷，經典注疏遺失，中國佛教自此發生根本改變。需要依靠經典文字闡揚義理，例如天台、華嚴等宗派的僧人，已無法有效掌握祖師著述之核心概念，中國佛教義理在唐代蓬勃發展的盛況一去不復返。而不立文字，以個人體驗與修行為主之宗派，如禪宗與淨土宗，則躍昇為中國佛教的兩大支柱，迄今依然屹立不搖。[99] 十世紀下半葉建立的宋朝趙宋皇室是佛教世家，歷代皇帝除了真宗與徽宗，多是佛教徒，而士大夫則喜往寺院參禪，「皇帝崇信釋氏，士大夫好禪，這是宋代政治文化的一個基本特徵」。[100]

一字咒自七世紀中葉傳入，相關儀軌在中國流傳兩百多年直到晚唐。但是目前無論圖象或文獻，管見所知，皆無此咒或一字佛頂輪王在唐代滅亡後流傳於中國之證據，反之，佛教星宿信仰相關著述或考古發現，皆與其後繼者熾盛光佛有關；在晚唐九世紀唐宋轉折時期，目前證據顯示在中國本土發展、茁壯的熾盛光佛，最後取代了古來流傳有序的一字佛頂輪王。然而，不僅如此，或許密教繁複的莊嚴、手印、持物以及新尊格名稱等，對於中國人而言，實太具異國情調，因此所有足以顯示熾盛光佛之密教源流的名稱與圖象特徵都被刪除。

囿於所知，目前無唐以後將熾盛光造像稱為「佛頂」的記錄，而皆是稱其為熾盛光「佛」，「佛頂」與「佛」的一字之差，轉換成自顯教傳入後中國人即耳熟能詳的「佛」尊格，使其應為密教「佛頂」尊格的宗教脈絡蕩然無存。就圖象而言，熾盛光「佛」並未如經典所言首戴「五佛相」此密教特有的五佛冠；其手印與持物並不固定，或為定印、或為說法印，多視其為巡行式或靜像式而定，這對於密教尊格而言是不可想像的情況。靜像式一如顯教僧形諸佛，甚至有學者以其宗教脈絡與道教淵源甚深，曰或可視為道教化的形象，無論何者，應可視為嘗試本土化的圖象；[101] 而北斗巡行式的乘車巡行式圖象，視為本土化與中國化的圖象應無疑義。藏於法國國家圖

99. 史丹利・外因斯坦（Stanley Weinstein）著，釋依法譯，《唐代佛教——王法與佛法》（*Buddhism under the T'ang*）（臺北：佛光文化事業有限公司，1999），頁250-254。至少在北宋時代，禪宗可謂最為興盛，詳見黃啟江，《北宋佛教史論稿》（臺北：臺灣商務印書館，1997），頁312。

100. 余英時，《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2003），頁107、113。

101. 北進一，〈熾盛光佛降臨ス——四川石窟における熾盛光佛と九曜像の圖像分析をめぐって〉，頁136-138。

書館，年代應為十至十一世紀之〈熾盛光佛並諸星圖〉，類似本土信仰之北斗七星星體高懸在畫面上方的現象，更顯示當時的宗教人士自由結合佛教與本土神祇的趨勢，透露了晚唐、五代朝廷控制力鬆動，民間信仰蓬勃發展的一面。

（三）域外傳統的斷絕：無法操作的印度密教觀想法

而巡行式的熾盛光佛造像，不僅僅是圖象視覺上的改變，更進一步透露熾盛光佛圖象的宗教功能，與密教實踐觀想法傳統的斷裂。例如《一切時處軌》言：「即觀此智輪，變成金輪王，遍照如來身，形服如素月……三密纔相應，自身同本尊，能遍入佛智，成佛猶不難。」[102] 即行者藉由清晰地觀想本尊形象細節，行相應之法，為速捷成佛之道，也是密教祖師認為密宗超越其他宗派的特點。但是乘車巡行式的熾盛光佛，多非正面像，而是以四分之三側面表現，向左或向右方前進，無法清楚觀想細節，與密教傳統實為扞格。再次反映了社會結構、社會風尚與宋代皇室贊助的改變等影響下，注重義理、儀軌宗派沒落的現象。[103]

總結而言，熾盛光陀羅尼及熾盛光佛（頂）自唐宋變革期誕生後，目前證據顯示，十世紀以後一字佛頂輪王完全消失，靜像式及巡行式熾盛光佛（頂）並存的同時，天台僧人慈雲遵式（964-1032）所撰《熾盛光道場念誦儀》揭示，「熾盛光」仍保留作為一種陀羅尼的最初面貌，而非一尊神祇。[104] 或可說在宋代，熾盛光佛（頂）、陀羅尼以多種面目流傳於世，隨方因應中國各地、各階層人士的需求，毫不拘泥。反觀日本，一字佛頂輪王、熾盛光佛（頂）及其曼陀羅從唐代傳入後，流傳不斷，熾盛光法更成為天台密教極為重要的四大法之一。[105] 作為唐代星宿信仰主尊

---

102. 不空譯，《金剛頂一字頂瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》，收入《大正藏》，第19冊，頁322b。

103. 禪宗「摒棄經典，口耳傳授，以直指心性為成佛之道……影響所及，教與禪明顯地分而為二，……他教沙門多被目為義學講家，在禪宗光輝四射之下，簡直黯然無光。」黃啟江，《北宋佛教史論稿》，頁312。

104. 《熾盛光道場念誦儀》提及持誦〈熾盛光大威德真言〉者所立之道場主尊是釋迦像，以文殊、普賢等菩薩為眷屬，其前立《熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》中提及的憤怒像，然在此宋代文獻明確說明是憤怒明王像，以及在明王對面置怨家（設覩嚕）形象，另有安於四壁之星曜等，文中無一字提及此咒的擬人化「熾盛光佛（頂）」（「二立道場法，若國王臣庶並須預空其屋，淨潔掃灑香泥塗地，隨看廣狹而安道場。於香壇上正面安釋迦像，以曼殊普賢觀音等像從之。四方安護世四天王像，壇中佛前安忿怒明王像，以設覩嚕形對之，餘繞四壁列諸星曜淨居天等位，供養取意自裁。」引自慈雲遵式，《熾盛光道場念誦儀》，收入《大正藏》，第46冊，頁978c）。前述文獻以及圖象資料，顯示此際已有熾盛光佛圖象出現。提倡唸誦熾盛光咒之寺院僧侶對於熾盛光佛（頂）的存在有意漠視，或是在寺院中無此造像傳統，饒富興味。但也側面反映出熾盛光佛圖象的誕生或許並非由專業的佛教界宗教人士主導，因此有熾盛光佛圖象竟有兩類圖象同時流傳的特殊現象。

105. 武田和昭，〈北斗曼荼羅の成立と展開〉，氏著，《星曼荼羅の研究》，頁87。

一字佛頂輪王在晚唐以後的繼承者，熾盛光佛（頂）此種「善應諸方所」的特性，持續發展，直至「熾盛光」之名亦消失，變成以「消災吉祥神咒」之稱普遍流傳，成為佛門必備十小咒之一，長存於中國佛教社群直至今日。[106]

106. 佛陀教育基金會編，《佛門必備課誦本》（臺北：財團法人佛陀教育基金會，2012），頁23。

參考書目

【傳統文獻】

中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983。
臺灣商務印書館編，《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983-1986。

一行譯，《七曜星辰別行法》，收入《大正藏》，第21冊。
不空譯，《金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經》，收入《大正藏》，第18冊。
——，《金輪王佛頂要略念誦法》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《菩提場所說一字頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《一字奇特佛頂經》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《一字頂輪王念誦軌》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《一字頂輪王瑜伽觀行儀軌》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念誦成佛儀軌》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《佛說熾盛光大威德消災吉祥陀羅尼經》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《七星如意輪祕密要經》，收入《大正藏》，第20冊。
——，《文殊師利菩薩及諸仙所說吉凶時日善惡宿曜經》，收入《大正藏》，第21冊。
——，《普遍光明清淨熾盛如意寶印心無能勝大明王大隨求陀羅尼經》，收入《大正藏》，第20冊。
王明清，《揮麈後錄》，收入臺灣商務印書館編，《文淵閣四庫全書》，第1038冊。
失譯，《奇特最勝金輪佛頂念誦儀軌法要》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《佛說大威德金輪佛頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼經》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，收入《大正藏》，第19冊。
佚名，《宣和畫譜》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第1冊。
志磐，《佛祖統紀》，收入《大正藏》，第49冊。
那連提耶舍譯，《大乘大方等日藏經》，收入《大正藏》，第13冊。
——，《大乘大方等月藏經》，收入《大正藏》，第13冊。
孟元老撰，鄧之誠注，《東京夢華錄注》，香港：商務印書館，1961。
宗叡，《新書寫請來法門等目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
明佺，《大周刊定眾經目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
波羅頗蜜多羅譯，《寶星陀羅尼經》，收入《大正藏》，第13冊。
竺法護譯，《舍頭諫太子二十八宿經》，收入《大正藏》，第21冊。
竺律炎、支謙譯，《摩登伽經》，收入《大正藏》，第21冊。
空海，《御請來目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
阿地瞿多譯，《陀羅尼集經》，收入《大正藏》，第18冊。
金俱吒譯，《七曜攘災決》，收入《大正藏》，第21冊。
金剛智譯，《北斗七星念誦儀軌》，收入《大正藏》，第21冊。
——，《金剛峰樓閣一切瑜伽瑜祇經》，收入《大正藏》，第18冊。
承澄，《阿娑縛抄》，收入《大正藏．圖像部》，第9冊。
常曉，《常曉和尚請來目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
從義，《金光明經文句新記》，收入《卍續藏經》(臺北：新文豐出版公司影印，1975)，第31冊。
郭若虛，《圖畫見聞志》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第1冊。
陳騤，《館閣續錄》，收入臺灣商務印書館編，《文淵閣四庫全書》，第595冊。
惠運，《惠運禪師將來教法目錄》，收入《大正藏》，第55冊。

智昇，《開元釋教錄》，收入《大正藏》，第55冊。
最澄，《傳教大師將來越州錄》，收入《大正藏》，第55冊。
菩提流支譯，《一字佛頂輪王經》，收入《大正藏》，第19冊。
——，《五佛頂三昧陀羅尼經》，收入《大正藏》，第19冊。
黃休復，《益州名畫錄》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第3冊。
圓仁，《日本國承和五年入唐求法目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
——，《慈覺大師在唐送進錄》，收入《大正藏》，第55冊。
——，《入唐新求聖教目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
圓行，《靈巖寺和尚請來法門道具等目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
圓珍，《智證大師請來目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
圓照，《大唐貞元續開元釋教錄》，收入《大正藏》，第55冊。
——，《貞元新定釋教目錄》，收入《大正藏》，第55冊。
慈雲遵式，《熾盛光道場念誦儀》，收入《大正藏》，第46冊。
道原纂，《景德傳燈錄》，收入《大正藏》，第51冊。
達磨栖那譯，《大妙金剛大甘露軍拏利焰鬘熾盛佛頂經》，收入《大正藏》，第19冊。
道謙編，《大慧普覺禪師宗門武庫》，收入《大正藏》，第47冊。
厲鶚輯，《南宋院畫錄》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第3冊。
曇無讖譯，《大方等大集經》，收入《大正藏》，第13冊。
輸波迦羅（善無畏）譯，《蘇悉地經》，收入《大正藏》，第18冊。
贊寧，《宋高僧傳》，收入《大正藏》，第50冊。
寶思惟譯，《大陀羅尼末法中一字心咒經》，收入《大正藏》，第19冊。
蘊聞輯，《大慧普覺禪師語錄》，收入《大正藏》，第47冊。
智圓，《請觀音經疏闡義鈔》，收入《大正藏》，第39冊。

【近人論著】

(一) 中文專著

八田幸雄著，林光明等譯

2002 《真言事典》，臺北：嘉豐出版社。

大村西崖

1993 《密教發達志》，臺北：武陵出版有限公司。

上海古籍出版社、法國國家圖書館編

1994-2005 《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》，上海：上海古籍出版社。

四川省社會科學院等編

1985 《大足石刻內容總錄》，成都：四川省社會科學院出版社。

史丹利・外因斯坦（Stanley Weinstein）著，釋依法譯

1999 《唐代佛教——王法與佛法》(*Buddhism under the T'ang*)，臺北：佛光文化事業有限公司。

佛陀教育基金會編

2012 《佛門必備課誦本》，臺北：財團法人佛陀教育基金會。

余英時

2003 《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究》，臺北：允晨文化實業股份有限公司。

呂建福

1992 〈法門寺出土文物中的有關密教內容考釋〉，收入張豈之、韓金科主編，《首屆國際法門寺歷史文化學術研討會論文選集》，西安：陝西人民教育出版社，頁151-163。

沈伯丞

2002 〈熾盛光佛繪畫作品研究〉，臺南：國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文。

孟嗣徽

1996 〈熾盛光佛變相圖圖像研究〉，《敦煌吐魯番研究》第2期，頁101-148。

1998 〈熾盛光佛信仰與變相〉，《紫禁城》第2期，頁34-39。

柳立言

2006 〈何謂「唐宋變革」?〉，《中華文史論叢》81：125-171。

胡文和

1994 《四川道教佛教石窟藝術》，成都：四川人民出版社。

段玉明

2004 《相國寺》，成都：四川出版集團巴蜀書社。

柯嘉豪（John Kieschnick）

2011 〈關於佛教漢化的省思〉，收入林富士主編，《中國史新論——宗教史分冊》，臺北，中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，頁259-273。

重慶大足石刻藝術博物館、重慶出版社編

2000 《大足石刻雕塑全集．北山石窟卷》，重慶：重慶出版社。

韋兵

2005 〈日本新發現北宋開寶五年刻《熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經》星圖考——兼論黃道十二宮在宋、遼、西夏地區的傳播〉，《自然科學史研究》24.3：214-221。

陝西省考古研究院等編著

2007 《法門寺考古發掘報告》，北京：文物出版社。

陳弱水

2009 《唐代文士與中國思想的轉型》，桂林：廣西師範大學出版社。

康樂

2011 〈天子與轉輪王〉，收入林富士主編，《中國史新論——宗教史分冊》，頁135-216。

黃啟江

1997 《北宋佛教史論稿》，臺北：臺灣商務印書館。

楊方冰

2005 〈大足石篆山石窟造像補遺〉，《四川文物》第1期，頁6-8、55。

廖暘

2003 〈熾盛光佛再考〉，《藝術史研究》5：329-369。

2004 〈熾盛光佛構圖中星曜的演變〉，《敦煌研究》第4期，頁71-79。

劉淑芬

2008 《滅罪與度亡——佛頂尊勝陀羅尼經幢之研究》，上海：上海古籍出版社。

薩莫秀克著，謝繼勝譯

2004 〈西夏王國的星宿崇拜——聖彼德堡艾爾米塔什博物館黑水城藏品分析〉，《敦煌研究》第4期，頁63-70。

顏娟英

2006 〈唐代十一面觀音圖像與信仰〉，《佛學研究中心學報》11：85-116。

蘇州市文管會、蘇州博物館

1979 〈蘇州市瑞光塔發現一批五代、北宋文物〉，《文物》第11期，頁21-31。

蘇州博物館編著

2006 《蘇州博物館藏虎丘雲岩寺塔、瑞光寺塔文物》，北京：文物出版社。

（二）日文專著

三崎良周

1988 《台密の研究》，東京：創文社。

北進一

2003 〈熾盛光佛降臨ス——四川石窟における熾盛光佛と九曜像の圖像分析をめぐって〉，《和光大學表現學部紀要》4：121-139。

長部和雄

1982 〈唐代の後期密教〉，氏著，《唐宋密教史論考》，京都：永田文昌堂，頁150-181。

松本榮一

1937 〈熾盛光佛並諸星圖〉，氏著，《燉煌畫の研究》，東京：東方文化學院東京研究所，頁338-343。

奈良國立博物館編

2009 《聖地寧波》，奈良：奈良國立博物館。

東京國立博物館編

1996 《シルクロード大美術展》，東京：讀賣新聞社。

武田和昭

1995 《星曼荼羅の研究》，京都：法藏館。

賴富本宏

1996 《曼荼羅の鑑賞基礎知識》，京都：至文堂。

蘇佳瑩

2010 〈熾盛光佛圖像の研究〉，神戶：神戶大學人文學研究科博士論文。

（三）英文專著

Chen, Jinhua

2013 "A Chinese Monk under a "Barbarian" Mask?: Zhihuilun and Late Tang Esoteric Buddhism," *T'oung Pao* 99.1-3: 88-139.

Davidson, Ronald M.

2012 "Some Observations on an Uṣṇīṣa Abhiṣeka Rite in Atikūṭa's Dhāraṇīsaṃgraha," in *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*, ed. István Keul, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 77-97.

Goepper, Roger

1993 "Aizen-Myōō-The Esoteric King of Lust. An Iconological Study," *Artibus Asiae Supplementum* 39: 2-172.

Huang, Shih-shan Susan

2011 "Media Transfer and Modular Construction," *Ars Orientalis* 41: 135-163.

Jing, Anning

1991 "TheYuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaisajyaguru," *Metropolitan Museum Journal* 26: 147-165.

Lai, Imann

2006 "The Famensi Reliquary Deposit: Icons of Esoteric Buddhism in Ninth-century China," Ph.D. diss., University of London.

Needham, Joseph

1959 *Science and Civilization in China III*, Cambridge: Cambridge University Press.

Russell-Smith, Lilla

2006 "Stars and Planets in Chinese and Central Asian Buddhist Art from the Ninth to the Fifteen Centuries," in *Culture and Cosmos* vol. 10, no. 1 and 2, pp. 99-124.

Soper, Alexander C.

1948 "Hsiang-kuo-ssu, an Imperial Temple of Northern Sung," *Journal of the American Oriental Society* 68.1: 19-45.

Sorensen, Henrik H.

2011 "Astrology and the Worship of the Planets," in *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, ed. Charles D. Orzech, et al., Leiden, Boston: Brill, pp. 230-244.

Whitfield, Roderick

1982-85 *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha International.

Wong, Dorothy

2007a "Guanyin Images in Medieval China, Fifth to Eighth Centuries" in *Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) and Modern Society: Proceedings of the Fifth Chung-Hwa International Conference on Buddhism*, ed. William Magee and Yi-hsun Huang, Taipei: Dharma Drum Publishing, pp. 254-302.

2007b "The Case of Amoghapaśa," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2: 151-158.

2008 "Early Transmission of Esoteric Images from China to Japan in the Seventh and Eighth Centuries," *Huaxue* 9: 1697-1719.

復原唐代繪畫之研究——以屏風壁畫為焦點

板倉聖哲
日本東京大學東洋文化研究所

七世紀成立的唐王朝（618-907），在統治版圖最廣大的時期，包含了農業地帶與游牧地帶，意味著此乃中國史上首次創造出包含了這兩個地帶的「大中國」。[1] 八世紀中期以後，唐王朝所統治的版圖逐漸縮小，統治範圍以農業地帶為中心，可說是往「小中國」的方向轉變。這個變化，也可說是從普遍主義、國際主義往個別主義、傳統主義的方向發展。此外，和周邊地區的外交關係也發生了轉變，九世紀以後，唐代的周邊地域也開始創造出各國獨自的傳統文化。可以說，以八世紀為界，唐代在政治、經濟、社會、文化等各層面都產生了很大的變化，就此點而言，日本學界所提倡的「唐宋變革論」也抱持同樣的觀點。

即使觀察唐代的畫壇，八世紀時也可以看到在各方面面臨了轉換期。例如，在此時由江南文人發展出潑墨的技法，對於這項實驗的關心也逐漸擴大，若以此「事件」為一界線，來觀察中國繪畫史方向的轉變，可以發現在媒材上，是從著色畫往水墨畫的方向發展，在主題上，是從道釋、人物畫（以人物為中心）往山水、花鳥畫發展。作為戰後中國繪畫史研究基礎——島田修二郎關於「逸品畫風」[2] 的文章中，也可以看到是以日本學界所提倡的「唐宋變革論」作為論述的背景。在此轉換期中，還可以看到繪畫的主要鑑賞空間，從附隨在不動產上的大畫面壁畫，往作為動產的畫軸、畫卷的方向轉變。從張彥遠（815？-876？）《歷代名畫記》[3] 中的畫家傳記，可以知道當時畫家最主要的工作是描繪長安、洛陽兩京城的宮殿、宅邸和

1. 妹尾達彥，〈中華の分裂と再生〉，收入樺山紘一等編，《岩波講座．世界歷史9．中華の分裂と再生》（東京：岩波書店，1999），頁3-82；與《長安の都市計畫》（東京：講談社，2001）。
2. 島田修二郎，〈逸品畫風について〉，《美術研究》161（1951）：20-46；另收入氏著，《中國繪畫史研究》（東京：中央公論美術出版，1993），頁3-44。
3. 畢斐，〈張彥遠筆下的長安畫家與畫跡〉，《唐研究》15（2009）：361-383；宇佐美文理，《書物誕生——あたらしい古典入門『歷代名畫記』——〈氣〉の藝術論》（東京：岩波書店，2010）。

寺觀中的牆壁壁面。若分析書中的記述方式，可以發現是從以紀念碑的壁畫作為代表作的敘述方式，往記述畫題的方向轉變。

另外，在對繪畫作品的研究方法上，也可以看到唐代以前主要是以考古遺物為中心，而唐代以後是以傳世作品為中心，二者在研究重心上有很大的不同。在中國，為了將眾多考古遺物和美術史的論述整合起來，近年來開始提倡並確立了所謂「美術考古學」的領域。若試圖復原唐代美術，除了可以參照以杜甫的題畫詩為代表，呈現出當時畫壇繁盛情形的各種相關文獻之外，[4] 還可以使用少數具有可信度的傳世作品，以及陸續發掘出來的考古遺物來佐證，甚至於還可以使用敦煌、正倉院等位於「漢（唐）『畫（形象）』文化圈」的周邊地區的作品，來加以復原。

一、關於復原唐代屏風壁畫之考察

如前文所述，根據文獻可知，唐代畫壇是以大畫面作品為中心，然而可惜的是，由唐代代表畫家所作之宮廷壁畫已經不存在，傳世作品中也找不到唐代以及之前時代的屏風。不過，從近年來的考古發掘中，陸續發現出土的屏風以及模仿屏風樣式的屏風壁畫，這些作品對於了解唐代繪畫的情形有很大幫助。[5] 其中，一九八九年陝西省長安縣南里王村韋家墓的墓室西壁南側出土的「婦女圖」（圖1，陝西歷史博物館藏），引起了學界的注意和驚訝。[6] 此墓的年代被斷定在盛唐到唐代中期，「婦女圖」呈現出六扇屏風的形式，每扇中各描繪了一名樹下婦女以及侍者。它的基本構成與我們熟知的正倉院〈鳥毛立女圖屏風〉（圖2，奈良，正倉院

4. 森瀨壽三，〈杜詩における繪畫と畫人〉，收入關西大學出版部編，《文化事象としての中國》（大阪：關西大學出版部，2002），頁25-50；另收錄於氏著，《唐詩新攷（補篇）》（大阪：關西大學出版部，2007），頁29-49。

5. Michael Sullivan, "Note on Early Chinese Screen Painting," *Artibus Asiae* 27 (1965): 239-264; Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996); 另有日文譯本，詳見中野美代子、中島健譯，《屏風のなかの壺中天：中國重屏畫のたくらみ》（東京：青土社，2004）；張建林，〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入韓偉主編，《遠望集：陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》（西安：陝西人民美術出版社，1998），下冊，頁720-729；李力，〈從考古發現看中國古代的屏風畫〉，《藝術史研究》1（1999）：277-294；板倉聖哲，〈唐墓壁畫に描かれた屏風畫〉，《美術史論叢》18（2002）：61-86；陳霞，〈唐代屏風——兼論吐魯番出土的屏風畫〉，《西域研究》2002年第2期，頁86-93；李星明，《唐代墓室壁畫研究》（西安：陝西人民美術出版社，2005）；楊泓，《逝去的風韻——楊泓談文物》（北京：中華書局，2007）；賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》（北京：高等教育出版社，2009）。

6. 趙力光、王九剛，〈長安縣南里王村唐墓壁畫〉，《文博》1989年第4期，頁3-9、19；齋藤龍一，〈仕女圖屏風〉圖版解說，收入大阪市立美術館、中日新聞社編，《大唐王朝——女性の美》（名古屋：中日新聞社，2004），頁26。



圖1　盛唐-中唐，韋氏墓婦女圖六扇屏風（陝西歷史博物館藏）

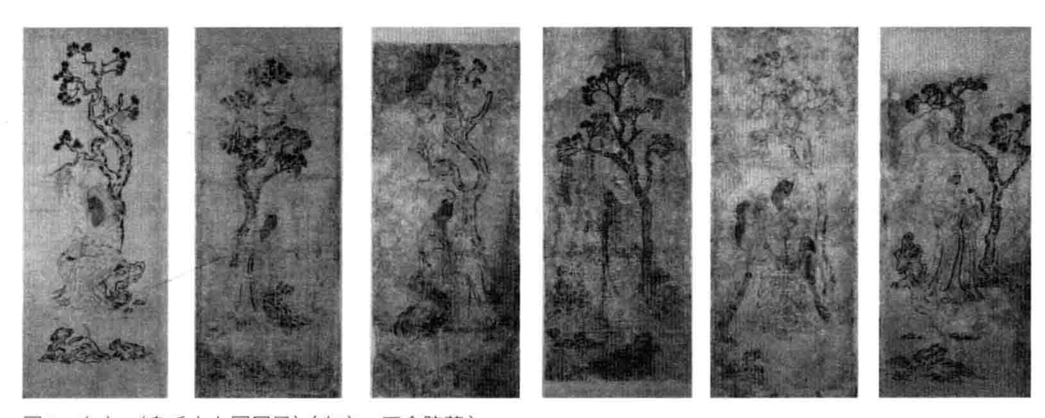


圖2　奈良，〈鳥毛立女圖屏風〉（奈良：正倉院藏）

藏）非常類似。[7] 這件作品的存在，證明了近年來由科學調查確定是日本製的正倉院屏風，是將在長安流行的屏風形式複製過來的事實。[8] 關於這件壁畫的主題，被認為是表現出墓主的各種姿態，然而從正倉院屏風的存在來看，此解釋無法適用。的確，墓葬壁畫與傳世品的不同之處在於：前者的鑑賞者基本上乃設定為墓主，而主題也應有一定的限制。但是，如果從死後也期望能過著與現實世界相同生活的想

7. 松島順正，〈正倉院の屏風について〉，《宮內廳書陵部紀要》28（1976）：1-15；島田修二郎，〈鳥毛立女屏風〉，收入正倉院事務所編，《正倉院の繪畫》（東京：日本經濟新聞社，1977），頁111-139；另收入氏著，《日本繪畫史研究》（東京：中央公論美術出版，1987），頁3-69。
8. 秋山光和，〈鳥毛立女圖の姉妹たち——樹下美人圖の系譜〉，*Museum*（東京國立博物館美術誌）104（1959）：2-8；板倉聖哲，〈唐墓壁畫に描かれた屏風畫〉，頁61-86；菅谷文則，〈正倉院屏風和墓室壁畫屏風〉，收入宿白先生八秩華誕紀念文集編輯委員會編，《宿白先生八秩華誕紀念文集》（北京：文物出版社，2002），上冊，頁231-253；蔡芯玗，〈從日本鳥毛立女屏風考唐朝「美女屏風」壁畫之源流〉，《書畫藝術學刊》7（2009）：453-472。

法來看，墓中所描繪的內容，可說是忠實地再現了地上的現實世界。就此點而言，若想考察並復原現實世界中的唐代繪畫史，考古遺物是最應受重視的材料。此時期屏風壁畫的主題不僅只有人物，甚至還有乍看之下與生死觀無關的山水、花鳥等主題，可以將這些主題，視為直接反應出畫壇的動向。〈鳥毛立女圖屏風〉正是所謂的傳世屏風，可以推測在當時應該也存在著許多類似的屏風。將這些屏風的樣式，複製到墓葬壁畫中，是很有可能的事情。就此點而言，將壁畫中描繪的人物限定在墓主身上的解釋，是不可行的。



圖3　唐，〈仕女圖〉局部（斯德哥爾摩：國立民族學博物館藏）

綜觀而論，這類作品不但可以將其置於從魏晉南北朝開始流行的仕女圖系統中來看，並且從主題上而言，也有一些新發掘以及新介紹的繪畫資料值得注意。[9] 瑞典斯德哥爾摩所收藏的唐代紙本〈仕女圖〉（圖3，斯德哥爾摩，國立民族學博物館〔Etnografiska Museet〕藏），是一九二七、二八年間由吐魯番的商人所購得。這件作品只剩下殘片，尺寸是縱四〇公分，橫二三點五公分，畫中描繪著一位仕女，仕女的左側寫著「九娘語　四姉兒初學畫四姉憶念兒即看」十六個字。由於缺少前文，所以不清楚九娘與四姉的關係，然而可以知道這幅畫是由四姉的小孩所畫的第一件作品，可能是四姉的收藏以作記念。[10] 另外，陝西省靖邊縣楊會墓（736年埋葬）出土的石槨，在石板的內側中，每一枚都各描繪著一名人物，旁邊記著「思力」、「春花」等名字（圖4）。[11] 從這兩件作品可知仕女圖的粉本，在各種階層中廣泛流通，而在墓室中的仕女圖，出現墓主以外特定人物的可能性也很高。若是如此，包含了懿德太子（李重潤）墓

9. 黃培傑，《唐代工筆仕女畫研究》（天津：天津美術出版社，2007）；白適銘，〈盛世文化表象——盛唐時期「子女畫」之出現及其美術史意義之解讀〉，《藝術史研究》9（2007）：1-62。

10. 張弓，〈瑞典藏唐紙本水墨淡彩仕女圖初探〉，《文物》2003年第7期，頁85-91。

11. 市元塁，〈楊會墓石槨〉圖版解說，收入九州國立博物館編，《開館記念特別展——美の國日本》（福岡：九州國立博物館，2005），頁40-41；呼林貴、尹夏清，〈新發現唐楊會石槨壁畫初探〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》（西安：三秦出版社，2006），頁143-149。

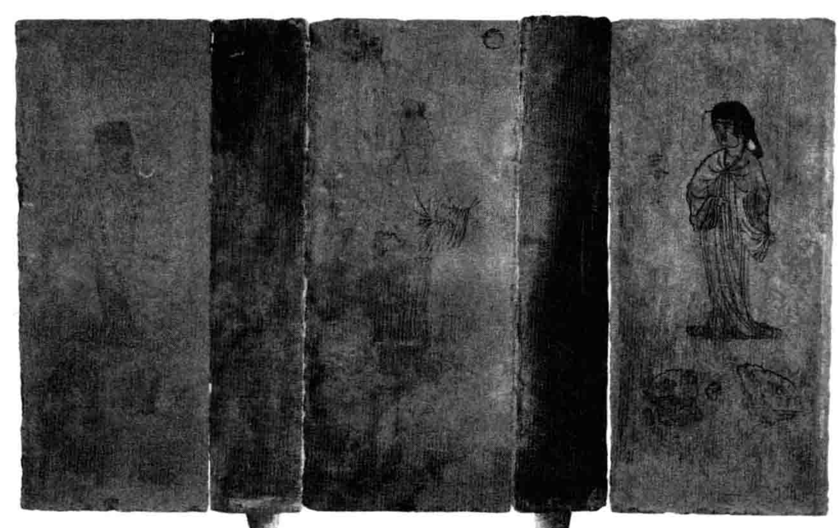


圖4
盛唐，楊會墓石槨內側（陝西省靖邊縣文物管理委員會藏）

（706）或永泰公主（李仙蕙）墓（706）壁畫中的仕女圖，在容貌上有著明顯非類型化的表現來看，可以推測其具有肖像表現的意圖。

這類屏風壁畫在盛唐以後的中、晚唐非常流行，並且往簡素化的方向轉變，其作為代表時代的徵兆而言具有很大意義。不過，近年來在追溯唐代屏風起源時，參考了一些墓葬出土的壁畫，可知在唐代以前的北齊時代，屏風壁畫就已經有很複雜的表現了。[12] 另外，以剪影風描繪木構建築，也就是所謂影作木構，被當成是屏風壁畫的前身。從近年來的發掘來看，從北朝到唐代，影作木構和屏風壁畫可說是並行發展的。[13]

被當成是這類屏風壁畫源流的作品，可以舉數件北朝時代的壁畫與葬具為例。首先，作為葬具使用的屏風，主要配置於棺的周圍。[14] 大同石家寨發現的司馬金龍墓（484年埋葬），在後室（南向）靠近西側處，放置了南北向的石棺床，另外還發現了五件木板漆畫屏風的斷片。[15] 這些推測原本是和柱礎一起放置在石棺床東側，

12. 鄭岩，《魏晉南北朝壁畫墓研究》（北京：文物出版社，2002）；蘇哲，《魏晉南北朝壁畫墓の世界》（東京：白帝社，2007）；林聖智，〈中國中古時期的墓葬空間與圖像〉，收入顏娟英主編，《中國史新論——美術考古分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2010），頁143-202。

13. 楊效俊，〈影作木構間的樹石——懿德太子墓章懷太子墓壁畫的比較研究〉，《陝西歷史博物館館刊》6（1999）：253-262。

14. 楊效俊，〈壁畫與葬具：6至7世紀墓室象徵意義的轉變〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，頁99-113。

15. 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，〈山西省大同石家寨北魏司馬金龍墓〉，《文物》1972年第3期，頁20-33、64、89-92；志工，〈略談北魏的屏風漆畫〉，《文物》1972年第8期，頁

即石棺前方的位置上。北魏後期刻有孝子傳與貴族風俗畫等石屏風，有不少與石棺床一同被發現，棺臺上的石屏風呈「ㄇ」字形配置。西安出土，屬於北周時期的康業墓（571年埋葬）、安伽墓（579年埋葬）、山東省傅家村墓（573年埋葬）中都發現有圍屏的石棺床，這些遺物被認為和粟特人有關。[16]

北齊時代，也可以找到作為替代屏風葬具的壁畫。其中，山東省濟南南郊八里窪北齊墓的墓室西壁和北壁上所描繪的八扇屏風中，除了畫出屏風下的臺座，也畫出屏風上方所掛的垂帳，由此可知，這件壁畫明顯是作為屏風的替代品，這一點值得注意。[17] 僅中央四扇描繪著樹下人物，而左右兩側的四扇皆是空白，不過，這件壁畫可看成是表現出圍繞於棺木旁的屏風的樣子。另外，臨朐縣的絲織工廠發現的崔芬墓（551年埋葬）中，也可看到描繪出類似屏風的圖樣。[18] 每一扇的邊緣都施以裝飾圖樣，這些裝飾圖樣與周圍天空中的四神圖或是出行圖等部分並沒有關聯。就此點而言，雖然扇與扇之間的邊緣，一方面表現出屏風的樣式，然而也具有抽象的界線功能。不過，在此已可看到表現了跨越屏風各扇邊界之連續空間的意圖，並且強調出畫中人物的遠近關係，由此可知，此壁畫已經具有連屏式屏風畫的意識了。

其次，也可以看到同時描繪墓主和屏風的例子。從東漢起，就經常可見到並坐於帷帳下的墓主夫婦像，這些作為墓主代表的像，多半呈現正面像，背後經常可以發現作為畫中畫的屏風。[19] 北魏時代的類似例子，還可以舉山西省大同出土的北魏

55-60；古田真一，〈六朝繪畫に關する一考察——司馬金龍墓出土の漆畫屏風をめぐって〉，《美學》168（1992）：57-67；謝振發，〈北魏司馬金龍墓的漆畫屏風試析〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》11（2001）：1-55。

16. 林聖智，〈北朝時代における葬具の圖像と機能——石棺床圍屏の墓主肖像と孝子傳圖を例として〉，《美術史》52.2（2003）：207-226；姜伯勤，《中國祆教藝術史研究》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2004）；山本忠尚，〈北朝至唐代の石製葬具〉，氏著，《日中美術考古學研究》（東京：吉川弘文館，2008），頁105-159；張慶捷，《胡商、胡騰舞與入華中亞人——解讀虞弘墓》（太原：北岳文藝出版社，2010）；曾布川寛，〈中國出土ソグド石刻畫像の圖像學〉，氏著，《ソグド人の美術と言語》（東京：臨川書店，2011），頁215-317；齊東方，〈現實與理想之間——安伽、史君墓石刻圖像的思考〉，收入巫鴻編，《古代墓葬美術研究》（北京：文物出版社，2011）第1輯，頁205-218；鄭岩，〈逝者的「面具」——再論北周康業墓石棺床畫像〉，收入巫鴻編，《古代墓葬美術研究》第1輯，頁219-244。

17. 山東省文物考古研究所，〈濟南市東八里窪北朝壁畫墓〉，《文物》1989年第4期，頁37-77；楊泓，〈山東北朝墓人物屏風壁畫的新啟示〉，氏著，《逝去的風韻——楊泓談文物》，頁214-217。

18. 山東省文物考古研究所、臨朐縣博物館，〈山東臨朐北齊崔芬壁畫墓〉，《文物》2002年第4期，頁4-26；臨朐縣博物館，《北齊崔芬壁畫墓》（北京：文物出版社，2002）；林聖智，〈北朝時代における貴族の墓葬の圖像——北齊崔芬墓を例として〉，氏著，《中國美術の圖像學》（京都：京都大學人文科學研究所，2006），頁27-95。

19. 鄭岩，《魏晉南北朝壁畫墓研究》；門田誠一，〈高句麗古墳壁畫の墓主像〉，氏著，《高句麗壁畫古墳と東アジア》（京都：思文閣出版，2011），頁19-121。

沙嶺壁畫墓（435年埋葬）墓室東壁（後壁）以及智家堡墓的石槨壁畫為例。[20] 另外，一九七七年洛陽出土的石棺圍屏（洛陽古代藝術館藏）中，在屏風中央的二扇中，描繪著背向屏風而坐的墓主夫婦的姿態，在此可見到採取了屏中屏的形式。這些墓主並坐像中，呈現出墓主坐在屏風之前，雖然在此可見到有意識地表現出人物與屏風之間相對空間的關係，然而，屏風和現實的墓室空間之間的關係卻很薄弱。

然而，能夠明確看到此種關聯性存在的墓室壁畫，可以舉北齊山西省太原王家峰村出土的徐顯秀墓（571年埋葬）、以及山東省濟南馬家莊出土的祝阿縣令□道貴墓（571埋葬）為例。[21] 特別是後者，可以看到屏風壁畫與墓主一起被描繪，屏風主要畫在北壁上，而東西壁各有一扇延伸出來（圖5），在此可見到製作者利用墓室空間的形式，來塑造出彷彿包圍著墓主的立體折曲屏風的意象。

由上述可知，唐代的壁畫屏風中，有作為葬具使用的屏風畫之代替品，以及墓主畫像中作為墓主後屏的屏風畫。唐代的屏風壁畫，以此二者為前提，呈現出多樣豐富的樣貌。

在過去的研究中曾經提到作為屏風壁畫前提的影作木構，也是將地下的墓室空間視為一種建築空間，以此為前提，影作木構，乃是作為代替地上（現世）世界之木

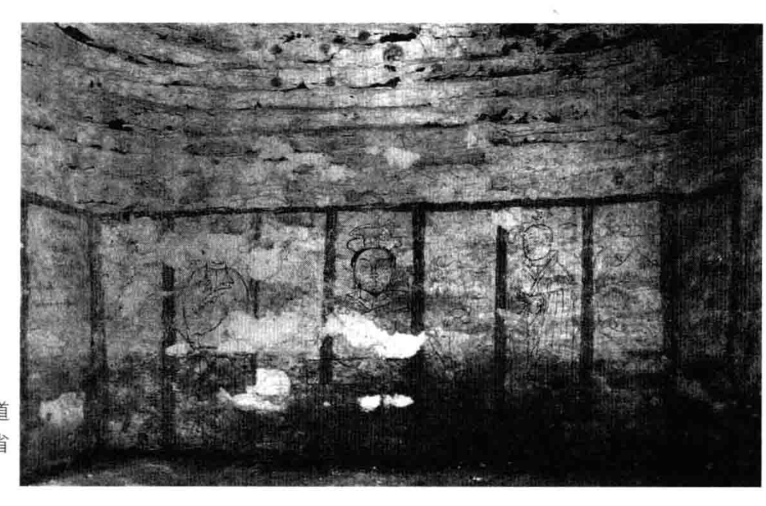


圖5　北齊，祝阿縣令□道貴墓（571年，山東省濟南馬家莊出土）

20. 王銀田、劉俊喜，〈大同智家堡北魏墓石槨壁畫〉，《文物》2001年第7期，頁40-51；齋藤龍一，〈石槨彩色墓主夫妻圖〉圖版解說，收入大阪市立美術館、中日新聞社編，《大唐王朝——女性の美》，頁36-37；大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2006年第10期，頁4-24。

21. 濟南市博物館，〈濟南市馬家莊北齊墓〉，《文物》1985年第10期，頁42-48、66；山西省考古研究所，〈太原北齊徐顯秀墓發掘簡報〉，《文物》2003年第10期，頁4-40；太原市文物考古研究所，《北齊徐顯秀墓》（北京：文物出版社，2005）。

造殿堂建築的一種表現方式。[22] 前文曾經提到過與粟特人有關聯的其中一件石槨，也就是北周史君墓（580年埋葬）中的石槨，本身乃是作為殿堂建築的縮小模型，在柱與柱之間，和其他的石棺圍屏同樣，可見到刻上了各式各樣的畫像。亦即，石槨本身，乃是表現出一種建築構造的樣式，利用柱間的區隔，來切割出複數的畫面，就此點而言，也可認為這類石槨的表現方式和影作木構之間有著密切的關聯。

在北周田弘墓（577年埋葬）中，雖然使用朱色顏料來表現楹柱，然而在柱與柱之間並沒有描繪人物。[23] 相對於此，新城長公主墓壁畫（圖6，663年埋葬）、李爽墓壁畫（668年埋葬）等壁畫中，可見到對於建築的表現較為複雜、柱與柱之間也描繪著人物。[24] 太原南郊金勝村焦化廠唐墓中的壁畫，向來被當成是屏風壁畫，[25] 然而從表現出斗栱的這一點來看，此乃屬於一種影作木構，不如將其假定為殿堂式的建築空間還比較恰當。稍大的人物乃是表現出居住在現實墓室空間中的人物形象，而較小的人物可以看成是和其他描繪在區隔畫面中的樹下人物圖相同。也就是說，



圖6　初唐，新城長公主墓墓室壁畫（陝西省考古研究院藏）

22. 作為其原型的仿木構墓葬之起源，最早可以溯及戰國時代，而在西漢前、中期可以見到其發展。趙明星，〈戰國至漢代墓葬中的仿木構因素——兼論仿木構墓葬的起源〉，《中國國家博物館館刊》2011年第4期，頁118-126；另外，認為其為地下宮殿的看法參照以下論文：傅熹年，〈唐代隧道型墓的形制和所反映的地下宮室〉，收入文物出版社編輯部編，《文物與考古論集》（北京：文物出版社，1986），頁322-343。

23. 蘇哲，〈壁畫〉，收入原州聯合考古隊編，《北周田弘墓——原州聯合考古隊發掘調查報告．2》（北京：文物出版社，2009），頁193-198。

24. 菅谷文則，〈正倉院屏風和墓室壁畫屏風〉，收入宿白先生八秩華誕紀念文集編輯委員會編，《宿白先生八秩華誕紀念文集》，上冊，頁231-249。

25. 山西省考古研究所，〈太原市南郊唐代壁畫清理簡報〉，《文物》1988年第12期，頁50-59；唐俊玲、沈淑玲、余扶危，〈唐武則天至玄宗開元年間北方唐代壁畫墓〉，收入四川大學考古專業編，《四川大學考古專業創建三十五周年紀念文集》（成都：四川大學出版社，1998），頁312-319；趙超，〈〈樹下老人〉與唐代的屏風式墓中壁畫〉，《文物》2003年第2期，頁69-81；趙超，〈從太原金勝村唐墓看唐代的屏風式壁畫墓〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，頁199-208。

在這裡將居住在墓室空間中的人物，與畫中畫的人物，以大小不同的尺寸來加以區別。[26]

在一個墓室中並存著屏風壁畫與影作木構的例子，還可以舉陝西省富平縣出土的節愍太子（李重俊）墓（圖7，710年埋葬）為例。[27] 墓道中所描繪的自然景色，捕捉了纖細的季節變化，就思考日本繪畫表現而言，也可說是重要的參考作品。過洞等當中所描繪人物的上下方可以看到以帶狀朱色呈現出木構建築的表現，另外也描繪出斗栱等建築結構。相對於此，在墓室中可見到影作木構，並且在西壁一整面，以及延伸至南壁、北壁的部分壁面上，描繪著屏風壁畫，各扇中皆有二名婦女登場。人物的尺寸較東、西壁影作木構中登場的人物尺寸來得小，在此可看到有意識地區別了居住於墓室空間中的人物以及作為屏風畫中的登場人物。而屏風的邊緣裝飾，在目前發現的屏風壁畫中，可說是最為奢華的。在此例中，推翻了屏風壁畫單純只是屏風畫的簡略化產物之說法。並且，影作木構中藉由人物的重疊來表現空間深入，看起來彷彿是佇立在建築空間之外。如果注意北壁的話，其藉由人物站在屏風後方來表現出前後關係。雖然屏風壁畫的各扇中都出現兩位人物，然而人物的配置並不重疊，而是採取並列的方式，與後方表現野外風景的樹木間呈現出前後關係，然而其與描繪於影作木構中，彷彿站在建築物內外的人物表現不同，不如說是對比強調出繪畫的平面性效果。在武惠妃墓中，還可看到更進一步的發展。武惠妃（貞順皇后武氏，？-737）乃是玄宗朝的皇妃。被盜的石槨，由於自美國歸還而引起話題，藉此機會此墓的壁畫及俑亦受

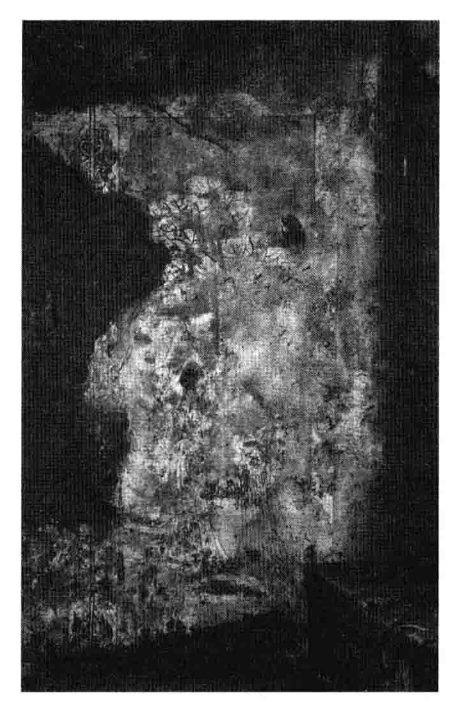


圖7　盛唐，節愍太子（李重俊）墓墓室西壁婦女圖屏風（陝西省考古研究院藏）

26. 二〇〇一年於太原市晉源鎮發掘的上柱國吏部常侍溫神智墓（730年埋葬）中，也可以看到於上部斗栱部分的人物畫得較大，而僅在界線部分畫得較小的表現方式。詳見常一民、裴靜蓉，〈太原市晉源鎮果樹場唐溫神智墓〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，頁209-213。

27. 陝西省考古研究所編，《陝西新出土唐墓壁畫》（重慶：重慶出版社，1998）；陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會，《唐節愍太子墓發掘報告》（北京：科學出版社，2004）；陝西省考古研究院編，《壁上丹青——陝西出土壁畫集》（北京：科學出版社，2008）。

到世人矚目。墓室西壁處描繪了六扇屏風壁畫，右三扇為水墨，左三扇為著色山水畫，僅在左三扇處以朱色描繪出扇面的邊緣。彷彿包圍著屏風壁畫一般，墓室中描繪著影作木構。值得注意的是，配置於墓室空間中約等身大的仕女俑，由此可知在這裡更加強烈地意識到畫面空間與墓室（現實）空間之間的連續性。

影作木構和屏風壁畫比起來，作為區分空間的直線較少，但是二者作為區分壁面空間的功能是一致的。金勝村唐墓與溫神智墓正是代表了此二者相互接近的例子。不過，屏風壁畫作為畫中畫，乃是為了遮蔽後方空間的屏風的代替品，而木造結構的表現中，壁面彷彿是作為現實空間的連續空間被認識，於此可見其表現出從建築內側往外延伸的意圖。這令人聯想起龐貝城的「維提之家（House of the Vettii）」，通稱「潘塞斯（Pentheus）之家」以及「黃金手環之家」。就人物表現而言，也暗示出人物位於柱的前方或是後方，當人物位在柱子前方時，可以看到在塗上帶狀朱色顏料時，將與人物重疊的部分，例如衣角或是頭髮的部分留白；而人物在柱子的後方時，則改為將顏料填滿的表現方式。如果將此種從建築內側往外部空間的連續視線反過來看的話，就變成從建築的外側往建築內側投射的視線，這種視線，正是被當成日本固有的「吹拔屋臺」之表現方式，而對於這種表現方式的成立過程，筆者認為有再檢討的必要。

在八世紀的時間點上，從屏風壁畫以及影作木構中，可以看到在連續壁面中明確區分並表現出「壁（平面）」和「窗（空白）」的不同效果，節愍太子墓、以及武惠妃墓的壁畫正是說明這一點的最佳例子。甚至於，這也與繪畫中環繞著「真」、「幻」的言論相通，意味著在盛唐時期，就已經具有自覺地追求繪畫中雙重意涵（平面的遮蔽性、裝飾性與三度空間幻覺所造成的虛構性）的意識。形象在與現實空間的相互關係中，更為複雜地呈現與開展等問題，從具有完結形式的畫卷與畫軸等傳世作品中很難想像，不過，透過現實中具有三度空間構造的墓室壁畫，卻可以找到一些觀察的線索。而此種意識的變化，也呼應了繪畫的主要類型從人物畫往山水畫發展的變化。

另外，（傳）周文矩〈李後主觀碁圖卷〉（華盛頓，弗利爾美術館〔Freer Gallery of Art〕藏）、〈重屏會棋圖卷〉（北京，故宮博物院藏）等傳世作品中，可以看到在唐末五代出現了所謂的「重屏畫」，[28] 可說是中國繪畫史中開始追求「繪畫自我意識（self-aware image）」的一種表現，不過，此種表現的前提，在盛唐時

---

28. Wu Hung, "Screen Images: Three Modes of "Painting-within-Paiting" in Chinese Art," in *Arts of Sung and Yuan,* ed. Maxwell Hearn and Judith G. Smith (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 319-337; Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*.

期就已出現了。如果從再現現實空間的觀點來看，木造結構的表現代替了現實空間中存在的框架，其意味著單純作為代替現實表象之繪畫，相對於此，屏風壁畫則是作為（屏風）畫的替代，其框架自身可說是為了保證繪畫虛構性的一種邊界，而表現本身就是代表著繪畫。而藉由將其放入木造結構當中，並且藉由表現出在現實中所展示的繪畫，來對「繪畫到底是什麼？」的這個問題，明示出一個自問自答的答案。[29] 事實上，五代、北宋以後的墓室壁畫中，墓室空間呈現出更為複雜的室內空間，不但大量將現實中的木造結構帶入墓室當中，也可看到不少藉由窗、帳等要素，使畫中畫的表現方式呈現出更為複雜的樣貌。[30]

八世紀時已經可以看到對於遠近表現以及深度表現的進展，甚至於也和筆線的動態表現連結起來。[31] 代表這項成就的畫家乃是吳道子，要推測他所達到的成就，可以參考二〇〇五年從中國陝西省富平縣出土的李邕（648-727）墓（728年埋葬）。[32] 這座墓葬的壁畫中，也包含了複數的屏風壁畫（前室西壁、墓室西壁），在過洞與天井東壁的〈仕女調鳥圖〉中，巧妙表現出兩位仕女之間的距離感，並且運用具有肥瘦變化的筆線來加強兩人的動態感。前甬道西壁的〈馬球圖〉中也成功地表現出馬的動感。快速的運筆以及具有肥瘦變化的筆線，將肉體的各個部位以及衣服的質感表現出來，呈現出飽滿的身軀以及激烈的動態，並藉由墨色的濃淡來區分

29. 關於「繪畫的自我意識」的用語，參照以下書籍：Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, translated by Anne-Marie Glasheen (Cambridge: Cambridge University Press, 1997). 另有日文譯本：ヴィクトル・I・ストイキツァ著，岡田温司、松原知生譯，《繪畫の自意識——初期近代におけるタブローの誕生》（東京：ありな書房，2001）。

30. 趙明星，〈宋代仿木構墓葬形制及對遼金墓葬的影響〉，《邊疆考古研究》4（2006）：210-237；賀西林、李清泉，《中國墓室壁畫史》；裴志昂（Christian de Pee），〈試論晚唐至元代仿木構墓葬的宗教意義〉，《考古與文物》2009年第4期，頁86-90；鄭以墨，〈內與外、虛與實——五代、宋墓葬中仿木建築的空間表達〉，《故宮博物院院刊》146（2009）：64-77；韓小囡，〈墓與塔——宋墓中仿木建築雕飾的來源〉，《中原文物》2010年第3期，頁95-100；鄭以墨，〈縮微的空間——五代、宋墓葬中仿木建築構件的比例與觀看視角〉，《美術研究》2011年第1期，頁32-47；李清泉，〈空間邏輯與視覺意味——宋遼金墓〈婦人啟門〉圖新論〉，收入巫鴻編，《古代墓葬美術研究》第1輯，頁329-362；Wei-cheng Lin, "Underground Wooden Architecture in Brick: A Changed Perspective from Life to Death in 10th- through 13th-Century Northern China," *Archives of Asian Art* 61 (2011): 3-36.

31. 石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，《故宮學術季刊》3.2（1985）：19-43。

32. 陝西省考古研究院編，《壁上丹青——陝西出土壁畫集》；千賀久，〈壁畫：馬球圖〉圖版解說，收入奈良縣立橿原考古學研究所附屬博物館編，《大唐皇帝陵》（奈良：奈良縣立橿原考古學研究所附屬博物館，2010），頁99-101；森實久美子，〈仕女圖〉、〈仕女調鳥圖〉圖版解說，收入奈良國立博物館編，《大遣唐使展》（奈良：奈良國立博物館，2010），頁305；陝西省考古研究院，《唐嗣虢李邕墓發掘報告》（北京：科學出版社，2012）。

前後關係。此外，早期就已發掘的永泰公主墓的仕女圖中，僅藉由巧妙安排群像的位置以及大小變化，就暗示出畫中的空間和鑑賞者所在的現實空間中的地面是具有連續性。在唐代，製作者以及鑑賞者雙方，都對於「繪畫的自我意識」有所自覺，而這樣的繪畫表現，可以說正是與此意識相關。

二、對傳世作品的研究方法——在東亞繪畫史之中

雖然有不少傳世作品冠上唐代畫家的名字，但是具可信度的作品未必很多。在此舉出其中幾件有名的作品——唐代（傳）閻立本〈歷代帝王圖卷〉（波士頓美術館〔Museum of Fine Arts, Boston〕藏）、（傳）隋代展子虔〈遊春圖卷〉（北京，故宮博物院藏）、（傳）唐代韓幹〈照夜白圖卷〉（紐約，大都會美術館〔The Metropolitan Museum of Art〕藏）、（傳）唐代韓滉〈五牛圖卷〉（北京，故宮博物院藏）等作品為例。這些作品，根據同時代的壁畫以及立體作品，還有周邊地域的作品來推斷，至少可以推測這些作品的原圖是唐代所作的。

〈歷代帝王圖卷〉中，以皇帝像為中心，兩側配置了臣子，藉由人物的大小差異來明示其關係，並且人物群之間各自呈現出左右向配置的變化，[33] 這類視覺形式，在初唐的敦煌莫高窟，以及日本奈良時代的〈聖德太子像〉（東京，宮內廳三之丸尚藏館藏）中都可見到，可知這類的視覺形式，在當時已經傳播到整個東亞地區。先行研究中就已指出，在敦煌莫高窟第二二〇窟東壁上描繪的〈維摩詰經變相〉圖中文殊菩薩的下方，有帝王登場，而帝王與臣下之間的關係與〈歷代帝王圖卷〉具有共通點。並且，從〈遊春圖卷〉（圖8）的空間表現來看，年代應該比傳稱的隋代稍晚，是屬於初唐時代的作品。[34]（傳）唐代李思訓（651-718）〈江帆樓閣圖〉（臺北，國立故宮博物院藏）雖然是擬古式的摹本，但是其圖樣和〈遊春圖卷〉的左端一致，這兩者之間互相產生出別的意義。也就是說，〈江帆樓閣圖〉中的圖樣，可以追溯到唐代的典據，另外，也暗示出，當時應該曾經存在過和〈遊春圖卷〉具有相同圖樣的大畫面屏風。因此，可能作為大畫面描繪的這個連屏，和平安時代十一世紀

33. 陳佩秋，〈論閻立本〈步輦圖〉與〈歷代帝王圖〉〉，收入上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》（上海：上海博物館，2006），頁517-534；Ning Qiang, " Imperial Portraiture as Symbol of Political Legitimacy: A New Study in the "Portraits of Successive Emperors"," *Arts Orientalis* 35 (2005): 96-128.

34. 傅熹年，〈關於展子虔〈遊春圖〉年代的探討〉，《文物》1978年第11期，頁40-52；葉子，〈展子虔〈遊春圖〉的時代風格及其真偽考〉，收入上海博物館編，《書畫經典國際學術研討會論文集》（上海：上海博物館，2008），頁517-534。



圖8（傳）隋，展子虔，〈遊春圖卷〉（北京：故宮博物院藏）



圖9　平安，〈山水屏風〉（東寺舊藏，京都國立博物館藏）

後半製作的東寺舊藏〈山水屏風〉（圖9，京都國立博物館藏）的原圖，在主題以及表現上很接近，而由於後者表現出更加複雜的遠近表現，可以將後者原圖的製作年代放在盛唐之後，[35] 這類屏風傳到了日本，並且被持續地描繪下來。

其次，將以成為畫馬、以及畫牛之「古典」畫作的〈照夜白圖卷〉與兩件〈五牛圖卷〉（北京，故宮博物院藏；倉敷，大原美術館藏）作為探討的中心。

35. 參見拙文，〈東寺舊藏〈山水屏風〉が示す『唐』の位相〉，收入板倉聖哲編，《講座日本美術史・第2卷・形態の傳承》（東京：東京大學出版會，2005），頁41-65。

描繪玄宗皇帝（712-756在位）愛馬的〈照夜白圖卷〉，[36] 是繼承了初唐太宗（626-649在位）時代昭陵六駿石雕的傳統。以閻立本（?-673）的原圖為底本，並由太宗題贊的浮雕是六三七年所製作的，還留存到現在，金代趙霖也依據此浮雕描繪了〈六駿圖卷〉（北京，故宮博物院藏）。〈照夜白圖卷〉中的馬呈現出一邊嘶鳴，左前足抬起，兩隻後腳併攏的姿態，從西漢的畫像石等遺物中可以找到其原型。例如，六五七年埋葬的張士貴墓中出土了白陶誕馬等，各式各樣的馬陶俑中可以找到與其共通的姿態。既圓又純真的眼睛，在北齊婁叡墓中的馬畫中已可見到，這也由唐代陶俑所繼承下來。

在這件作品中，可以看到由抑制肥瘦的筆線來表現馬的豐潤軀幹，弧線與意識了水墨濃淡表現的烘染結合，展現出立體感。並且，雖然在馬的軀幹上沒有使用白色，卻藉由在眼睛與鼻端處稍稍點上茶色，成功地襯托出白馬的效果。在這裡可以看到一邊以線描為中心，一邊藉由點上茶色來喚起色彩存在感，而這類表現手法與〈五牛圖卷〉（北京，故宮博物院藏）有共通之處。如果更加仔細檢討這件作品的繪畫表現，可以觀察到現在幾乎消失的尾巴處有著纖細的線描表現，如果將其看成是原有的繪畫表現的話，由於在作品中加上了不少補筆，而這部分所傳達出來纖細的微妙差異，可以推測在其他的部分已經喪失了。雖然角柱與馬足的著地處，應該是表現地面，然而其設定的空間十分曖昧，並且，馬頸部的繩子與後方的關係顯得曖昧，似乎沒有聯繫得很好，甚至於從右前腳的前縮法（例如，比較李邕墓的〈馬球圖〉）來看，也不能認為是當初原有的表現，從上述各點來判斷，可以將這件作品看成是依據唐代原圖所繪製的後代摹本。

那麼，這件作品實際上製作於何時呢？首先，就畫面上的痕跡來看，從「彥遠」二字可以知道是張彥遠，而在畫面右上方記下文字「韓幹畫照夜白」的是南唐後主李煜，從「芾」字以及鑑藏印可以知道是北宋末期的米芾（1051-1107），甚至於從其周圍可以看到南宋高宗（1127-1162在位）所題的「韓幹照夜白」的文字，向子諲（1086-1153）也於一一三八年鑑賞這件作品後記下了跋文，吳說記下了「南唐押署所識物多真　吳人吳說」的文字。雖然可以從南宋末期的宰相賈似道（1213-1275）的鑑藏印知道他曾經看過這件作品，[37] 然而高宗以前所留下的

36. Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992); Robert E. Harrist Jr., *Power and Virtue: The Horse in Chinese Art* (New York: China Institute Gallery, 1997); and "The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting," *Artibus Asiae* 57.1/2 (1997): 135-156; 北澤菜月，〈照夜白圖——韓幹筆〉圖版解說，收入奈良國立博物館編，《大遣唐使展》，頁297。

37. Maxwell K. Hearn, *How to Read Chinese Paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008), pp. 6-9.

痕跡還有疑問。事實上，同樣具有韓幹傳稱的〈牧馬圖〉（臺北，國立故宮博物院藏），近年來認為是於徽宗皇帝（1082-1135）記下題跋的一一〇七年所摹寫的作品。[38] 從本圖也強調白描畫效果的表現來看，實際上的製作年代比起〈照夜白圖卷〉更晚，應該可以看成是南宋初期所製作的。北宋李公麟（1049-1106？）〈五馬圖卷〉（私人藏，藏地不明）正呈現出北宋白描畫所達成的成就，應可比較二者的表現效果。不如說，〈照夜白圖卷〉中，更加強了與南宋畫共通的纖細表現。

北宋末期，對於環繞韓幹的評價，也是很重要的一個時代。唐代詩聖杜甫（712-770）在〈丹青引〉中，雖然讚賞韓幹，然而卻將描繪肥馬的韓幹與描繪瘦馬的曹霸相對照，批判韓幹「畫肉不畫骨」。而張彥遠在《歷代名畫記》中提出反論，這也成為在〈照夜白圖卷〉中加入「彥遠」二字的理由，其後，在北宋末期蘇軾周邊，未必對杜甫詩不加以批判。[39] 也就是說，可以知道畫中文字，與環繞著韓幹評價的變遷有著密切關係。

在日本，很早就可以看到與韓幹相關的記載。《入唐求法巡禮行記》中，円仁（794-864）評價「畫手之第一」韓幹「若畫禽獸像，及乎著其眼，則能飛走」，承和六年（839）命粟田家繼摹寫龍興寺法華院壁畫中的〈南岳、天台像〉。在這之後，長谷川等伯（1539-1610）的《等伯畫說》中也可見到（傳）韓幹畫的記載，從這裡可以知道在畫馬的題材上，具有繼承曹霸、韓幹的一種繪畫史意識。奈良時代日笠フシンダ遺跡中所發掘的繪馬中，也可以確認其繼承了唐代的畫馬成就，而其在很早的階段中就達到了成熟的表現。鎌倉時代〈隨身庭騎繪卷〉（東京，大倉集古館藏），雖然無法知道直接的關係，然而可說是在繼承了此般意識下，採取了強調筆線效果的結果。

在〈照夜白圖卷〉中可以找到畫馬的祖型，而畫牛的祖型可以在（傳）唐代韓滉〈五牛圖卷〉（北京，故宮博物院藏），以及具有相同圖樣的（傳）唐代韓滉〈五牛圖卷〉（彩圖7，倉敷，大原美術館藏）中找到。前者以具有肥瘦變化的筆線粗略地將形象表現出來，相較於此，後者一邊強調白描畫的效果，一邊點上茶色與朱色來形成色彩感。雖然從強調筆線效果的這一點，可以知道前者的原畫較接近唐代繪畫的表現，[40] 然而後者與〈照夜白圖卷〉的筆線非常接近，而其實際製作年

38. 王耀庭，〈唐韓幹「牧馬圖」與徽宗朝摹古〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁373-389。
39. 石守謙，〈「韓惟畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉，《藝術學》4（1990）：165-191。
40. 蔡星儀，〈兩卷〈五牛圖〉考辨〉，收入上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》，頁629-642。

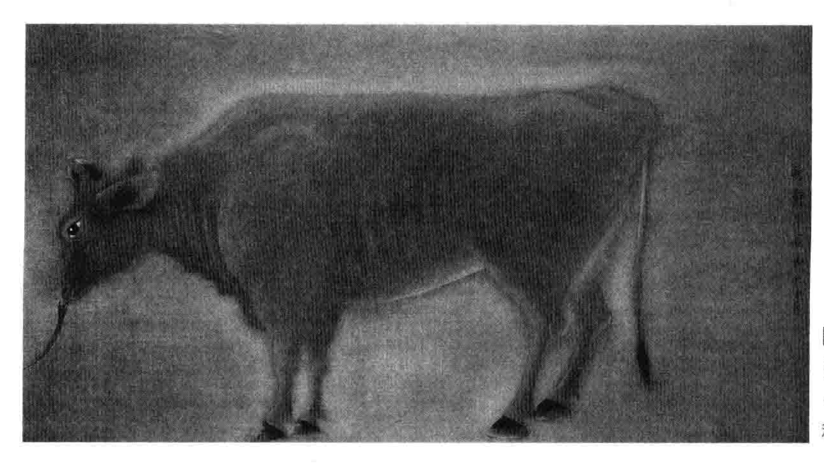


圖10
日本近代，速水御舟，〈朝鮮牛圖〉（東京：山種美術館藏）

代，從形態感來看，可以認為是比〈照夜白圖卷〉稍晚，是南宋末到元代初期的作品。在日本鎌倉時代的〈駿牛圖〉（西雅圖美術館〔Seattle Asian Art Museum〕等藏），也可以說是反映了宋代對於唐代繪畫形象的作品。

根據上述可知，在唐代已經完成的牛、馬的樣式類型，在後來的東亞繪畫中，成為畫牛、畫馬表現之「古典」。若舉極端的例子而言，近代日本畫家速水御舟（1894-1935）的〈朝鮮牛圖〉（圖10，東京，山種美術館藏），雖然根據本人所述，是在朝鮮面對牛來寫生，然而從其姿態、色彩、表情到細部表現，都可以看出是以〈五牛圖卷〉（彩圖7，倉敷，大原美術館藏）來作為其典據。[41]

三、對正倉院「國際性」之再思考——對於唐代美術的再構築

從傳世作品中抽出唐代要素來建構唐代美術的整體像時，有必要檢討唐代以後存在於中國繪畫史上的濾鏡機能。其中，有許多物品都曾經是北宋徽宗（1100-1125在位）或者是南宋高宗（1127-1162在位）的收藏。《宣和畫譜》是記錄徽宗朝皇帝繪畫收藏的目錄。《南宋館閣續錄》卷三中可見到南宋前期再度收集的宮廷收藏之目錄。並且，蘇軾（1036-1101）、黃庭堅（1045-1105）、米芾、李公麟等北宋末文人，或者是以趙孟頫（1254-1322）等人為中心的元初文人網絡之間所形成的復古主義中，可以看到「古典」形成的痕跡。其中被明確地加以定位，成為南宗文人畫之祖的象徵性存在是王維（699？-759？）。王維的詩畫中《輞川集》和

41. 鶴見香織，〈朝鮮牛圖〉圖版解說，氏著，《アート・ビギナーズ・コレクション　もっと知りたい速水御舟・生涯と作品》（東京：東京美術，2009），頁45。

〈輞川圖〉之間的連結以及評價，正是由北宋末期的文人所加以確立的。[42]

從唐代的「大中國」中所產生出來的文物往「小中國」的時代繼承下去的文物，正是透過這兩個濾鏡，來作為傳統中國的象徵，並成為後世的典範。由文人所編成的中國繪畫史的「論述說」，在明代末期以後，形成所謂的「南北二宗論」，一直繼承到今天。這個論述基本上可以從宮廷與文人這兩個場域的揚棄（aufheben）構圖來加以理解。從現代來看的話，傳世的唐代繪畫存在於宋代以後的這兩個濾鏡的另外一端，可將其理解為這些作品乃是作為中國繪畫史中宮廷與文人這兩個場域的交集，把過去光景聚焦後所產生出來的結果。

日本所傳存下來的正倉院寶物，無疑與通過這兩個濾鏡後所留下來的文物有所不同。這些寶物呈現出與中國流傳下來的文物不同的面向，就此點而言，具有重要的意義。不過，現存的正倉院寶物並不齊全，與《國家珍寶帳》比對的話，可以發現已經失去了許多寶物。例如現存的屏風，僅剩下一部分。其中王羲之、王獻之（344-386）、歐陽詢（557-641）的書蹟，以及傳遞唐代都城樣貌與風俗的畫屏等，乃是屬於傳統中國的所謂「晉唐」形象的核心部分。這些寶物在平安時代前半，由桓武天皇（781-806在位）、嵯峨天皇（809-823在位）等人從正倉院帶出，雖然和當時的年代具有時間上的落差，但是這些寶物具有展現平安時代前期權威的「威信財」的功能，推測最後並沒有歸還給正倉院。[43] 例如，在嵯峨天皇弘仁十一年（820）十月三日有著將「王羲之書法二十卷」、「大小王真跡書一卷」帶出的記錄，但卻沒有歸還的記錄，而現存（傳）王羲之〈喪亂帖〉（圖11，東京，宮內廳三之丸尚藏館藏）、〈孔侍中帖〉（東京，前田育德會藏）被認為是從正倉院帶出之物的一部分。二者都捺有「延歷敕定」之印，被認為是桓武天皇之「延曆」的意思。並且，歐陽詢真跡的屏風一具十二扇，於延曆六年至十二年（787-793）之間被帶出後卻沒有歸還。弘仁五年（814）九月十七日，〈山水畫〉、〈大唐勤政樓前觀樂圖〉、〈大唐古樣宮殿畫〉等屏風三十六帖也被帶出正倉院。從這一點來看，不如說〈鳥毛立女圖屏風〉可說是例外的傳世作品。也就是說，雖然正倉院寶物反應出盛唐時代的「大中國」，而作為象徵此後「小中國」的象徵性文物被帶出的結果，

42. 紺野達也，〈王維《輞川集》と〈輞川圖〉の唐宋期における評價の變遷——文人による詩畫評價の視點から〉，《日本中國學會報》61（2009）：59-73。

43. 橋本義彥，《正倉院の歴史》（東京：吉川弘文館，1997）；米田雄介，《正倉院寶物の歴史と保存》（東京：吉川弘文館，1998）；與《正倉院と日本文化》（東京：吉川弘文館，1998）；與《正倉院寶物と平安時代——和風化への道》（東京：淡交社，2000）；杉本一樹，《正倉院——歴史と寶物》（東京：中央公論新社，2008）；河添房江，〈嵯峨朝・仁明朝の王權と東アジア〉，收入小島毅編，《アジア遊學151・東アジアの王權と宗教》（東京：勉誠出版，2012），頁104-116。

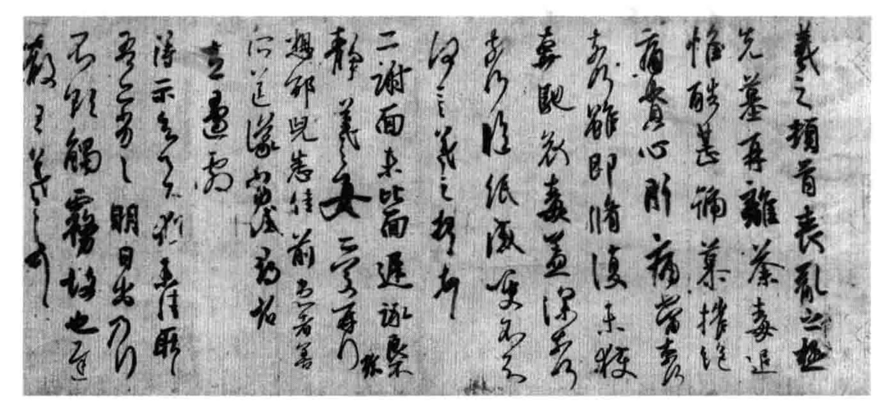


圖11
東晉，王羲之，〈喪亂帖〉（東京：宮內廳三之丸尚藏館藏）

在現存文物中，就變成以具有所謂「國際性」特徵的工藝品為主了。[44]

從近年的出土品中，可以發現在「大中國」內側的周邊民族的文物中存在著許多沒有傳存到後世的要素，並且顯示出「大中國」與「小中國」之間的乖離。[45] 也就是說，中國，以及包含了日本等周邊地域所傳存下來的唐代文物，乃是各自透過不同的濾鏡而留下來的東西，在理解這些濾鏡之間的差異，並藉由試圖將其復原的研究，對唐代美術史重新加以定位是有可能的。

（譯者：邱函妮）

44. 河田貞，〈正倉院寶物にやどる國際性〉，《帝塚山藝術文化》9（2002）：1-16；飯田剛彥，〈正倉院寶物の世界〉，收入荒野泰典、石井正敏、村井章介編，《日本の對外關係2，律令國家と東アジア》（東京：吉川弘文館，2011），頁245-262。

45. 曾布川寬，〈唐代美術の普遍性とその由來〉，《美學藝術學》23（2007）：89-113。

參考書目

【近人論著】

(一) 中文專著

大同市考古研究所

2006 〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉,《文物》第10期,頁4-24。

山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會

1972 〈山西省大同石家寨北魏司馬金龍墓〉,《文物》第3期,頁20-33、64、89-92。

山西省考古研究所

1988 〈太原市南郊唐代壁畫清理簡報〉,《文物》第12期,頁50-59。

2003 〈太原北齊徐顯秀墓發掘簡報〉,《文物》第10期,頁4-40。

山東省文物考古研究所

1989 〈濟南市東八里窪北朝壁畫墓〉,《文物》第4期,頁37-77。

山東省文物考古研究所、臨朐縣博物館

2002 〈山東臨朐北齊崔芬壁畫墓〉,《文物》第4期,頁4-26。

太原市文物考古研究所

2005 《北齊徐顯秀墓》,北京:文物出版社。

王銀田、劉俊喜

2001 〈大同智家堡北魏墓石槨壁畫〉,《文物》第7期,頁40-51。

王耀庭

2008 〈唐韓幹「牧馬圖」與徽宗朝摹古〉,收入王耀庭主編,《開創典範:北宋的藝術與文化研討會論文集》,臺北:國立故宮博物院,頁373-389。

白適銘

2007 〈盛世文化表象——盛唐時期「子女畫」之出現及其美術史意義之解讀〉,《藝術史研究》9:1-62。

石守謙

1985 〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉,《故宮學術季刊》3.2:19-43。

1990 〈「韓惟畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉,《藝術學》4:165-191。

志工

1972 〈略談北魏的屏風漆畫〉,《文物》第8期,頁55-60。

李力

1999 〈從考古發現看中國古代的屏風畫〉,《藝術史研究》1:277-294。

李星明

2005 《唐代墓室壁畫研究》,西安:陝西人民美術出版社。

李清泉

2011 〈空間邏輯與視覺意味——宋遼金墓〈婦人啟門〉圖新論〉,收入巫鴻編,《古代墓葬美術研究》第1輯,頁329-362。

呼林貴、尹夏清

2006 〈新發現唐楊會石槨壁畫初探〉,收入陝西歷史博物館編,《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》,西安:三秦出版社,頁143-149。

林聖智

2010 〈中國中古時期的墓葬空間與圖像〉,收入顏娟英主編,《中國史新論——美術考古分冊》,臺

北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，頁143-202。

姜伯勤

2004 《中國祆教藝術史研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。

唐俊玲、沈淑玲、余扶危

1998 〈唐武則天至玄宗開元年間北方唐代壁畫墓〉，收入四川大學考古專業編，《四川大學考古專業創建三十五周年紀念文集》，成都：四川大學出版社，頁312-319。

陝西省考古研究所

1998 《陝西新出土唐墓壁畫》，重慶：重慶出版社。

陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會

2004 《唐節愍太子墓發掘報告》，北京：科學出版社。

陝西省考古研究院編

2008 《壁上丹青——陝西出土壁畫集》，北京：科學出版社。

2012 《唐嗣虢李邕墓發掘報告》，北京：科學出版社。

常一民、裴靜蓉

2006 〈太原市晉源鎮果樹場唐溫神智墓〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，頁209-213。

張弓

2003 〈瑞典藏唐紙本水墨淡彩仕女圖初探〉，《文物》第7期，頁85-91。

張建林

1998 〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入韓偉主編，《遠望集：陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》，西安：陝西人民美術出版社，下冊，頁720-729。

張慶捷

2010 《胡商、胡騰舞與入華中亞人——解讀虞弘墓》，太原：北岳文藝出版社。

畢斐

2009 〈張彥遠筆下的長安畫家與畫跡〉，《唐研究》15：361-383。

陳佩秋

2006 〈論閻立本〈步輦圖〉與〈歷代帝王圖〉〉，收入上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》，上海：上海博物館，頁517-534。

陳霞

2002 〈唐代屏風——兼論吐魯番出土的屏風畫〉，《西域研究》第2期，頁86-93。

黃培傑

2007 《唐代工筆仕女畫研究》，天津：天津美術出版社。

傅熹年

1978 〈關於展子虔〈遊春圖〉年代的探討〉，《文物》第11期，頁40-52。

1986 〈唐代隧道型墓的形制和所反映的地下宮室〉，收入文物出版社編輯部編，《文物與考古論集》，北京：文物出版社，頁322-343。

菅谷文則

2002 〈正倉院屏風和墓室壁畫屏風〉，收入宿白先生八秩華誕紀念文集編輯委員會編，《宿白先生八秩華誕紀念文集》，北京：文物出版社，上冊，頁231-253。

賀西林、李清泉

2009 《中國墓室壁畫史》，北京：高等教育出版社。

楊泓

2007a 《逝去的風韻——楊泓談文物》，北京：中華書局。

2007b 〈山東北朝墓人物屏風壁畫的新啟示〉，氏著，《逝去的風韻——楊泓談文物》，頁214-217。

楊效俊

1999 〈影作木構間的樹石——懿德太子墓章懷太子墓壁畫的比較研究〉，《陝西歷史博物館館刊》6：253-262。

2006 〈壁畫與葬具：6至7世紀墓室象徵意義的轉變〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，頁99-113。

葉子

2008 〈展子虔〈遊春圖〉的時代風格及其真偽考〉，收入上海博物館編，《書畫經典國際學術研討會論文集》，上海：上海博物館，頁517-534。

裴志昂（Christian de Pee）

2009 〈試論晚唐至元代仿木構墓葬的宗教意義〉，《考古與文物》第4期，頁86-90。

趙力光、王九剛

1989 〈長安縣南里王村唐墓壁畫〉，《文博》第4期，頁3-9、19、97-99。

趙明星

2006 〈宋代仿木構墓葬形制及對遼金墓葬的影響〉，《邊疆考古研究》4：210-237。

2011 〈戰國至漢代墓葬中的仿木構因素——兼論仿木構墓葬的起源〉，《中國國家博物館館刊》第4期，頁118-126。

趙超

2003 〈〈樹下老人〉與唐代的屏風式墓中壁畫〉，《文物》第2期，頁69-81。

2006 〈從太原金勝村唐墓看唐代的屏風式壁畫墓〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，頁199-208。

齊東方

2011 〈現實與理想之間——安伽．史君墓石刻圖像的思考〉，收入巫鴻編，《古代墓葬美術研究》，北京：文物出版社，第1輯，頁205-218。

蔡芯圩

2009 〈從日本鳥毛立女屏風考唐朝「美女屏風」壁畫之源流〉，《書畫藝術學刊》7：453-472。

蔡星儀

2006 〈兩卷〈五牛圖〉考辨〉，收入上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》，頁629-642。

鄭以墨

2009 〈內與外、虛與實——五代、宋墓葬中仿木建築的空間表達〉，《故宮博物院院刊》146：64-77。

2011 〈縮微的空間——五代、宋墓葬中仿木建築構件的比例與觀看視角〉，《美術研究》第1期，頁32-47。

鄭岩

2002 《魏晉南北朝壁畫墓研究》，北京：文物出版社。

2011 〈逝者的「面具」——再論北周康業墓石棺床畫像〉，收入巫鴻編，《古代墓葬美術研究》第1輯，頁219-244。

濟南市博物館

1985 〈濟南市馬家莊北齊墓〉，《文物》第10期，頁42-48、66。

臨朐縣博物館

2002 《北齊崔芬壁畫墓》，北京：文物出版社。

謝振發

2001 〈北魏司馬金龍墓的漆畫屏風試析〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》11：1-55。

韓小囡

2010 〈墓與塔——宋墓中仿木建築雕飾的來源〉，《中原文物》第3期，頁95-100。

蘇哲

2007 《魏晉南北朝壁畫墓の世界》，東京：白帝社。

2009 〈壁畫〉，收入原州聯合考古隊編，《北周田弘墓——原州聯合考古隊發掘調查報告．2》，北京：文物出版社，頁193-198。

（二）日文專著

千賀久

2010 〈壁畫：馬球圖〉圖版解說，收入奈良縣立橿原考古學研究所附屬博物館編，《大唐皇帝陵》，奈良：奈良縣立橿原考古學研究所附屬博物館，頁99-101。

山本忠尚

2008 〈北朝至唐代の石製葬具〉，氏著，《日中美術考古學研究》，東京：吉川弘文館，頁105-159。

北澤菜月

2010 〈照夜白圖——韓幹筆〉圖版解說，收入奈良國立博物館編，《大遣唐使展》，奈良：奈良國立博物館，頁297。

古田真一

1992 〈六朝繪畫に關する一考察——司馬金龍墓出土の漆畫屏風をめぐって〉，《美學》168：57-67。

市元塁

2005 〈楊會墓石槨〉圖版解說，收入九州國立博物館編，《開館記念特別展——美の國日本》，福岡：九州國立博物館，頁40-41。

宇佐美文理

2010 《書物誕生——あたらしい古典入門『歷代名畫記』——〈氣〉の藝術論》，東京：岩波書店。

米田雄介

1998a 《正倉院と日本文化》，東京：吉川弘文館。

1998b 《正倉院寶物の歷史と保存》，東京：吉川弘文館。

2000 《正倉院寶物と平安時代——和風化への道》，東京：淡交社。

杉本一樹

2008 《正倉院——歷史と寶物》，東京：中央公論新社。

妹尾達彥

1999 〈中華の分裂と再生〉，收入樺山紘一等編，《岩波講座．世界歷史9．中華の分裂と再生》，東京：岩波書店，頁3-82。

2001 《長安の都市計畫》，東京：講談社。

松島順正

1979 〈正倉院の屏風について〉，《宮內廳書陵部紀要》28：1-15。

板倉聖哲

2002 〈唐墓壁畫に描かれた屏風畫〉，《美術史論叢》18：61-86。

2005 〈東寺舊藏〈山水屏風〉が示す『唐』の位相〉，收入板倉聖哲編，《講座日本美術史．第2卷．形態の傳承》，東京：東京大學出版會，頁41-65。

林聖智

2003 〈北朝時代における葬具の圖像と機能——石棺床圍屏の墓主肖像と孝子傳圖を例として〉，《美術史》52.2：207-226。

2006 〈北朝時代における貴族の墓葬の圖像——北齊崔芬墓を例として〉，氏著，《中國美術の圖像學》，京都：京都大學人文科學研究所，頁27-95。

河田貞

2002 〈正倉院寶物にやどる國際性〉，《帝塚山藝術文化》9：1-16。

河添房江

2012 〈嵯峨朝・仁明朝の王權と東アジア〉，收入小島毅編，《アジア遊學151・東アジアの王權と宗教》，東京：勉誠出版，頁104-116。

門田誠一

2011 〈高句麗古墳壁畫の墓主像〉，氏著，《高句麗壁畫古墳と東アジア》，京都：思文閣出版，頁19-121。

秋山光和

1959 〈鳥毛立女圖の姉妹たち——樹下美人圖の系譜〉，*Museum*（東京國立博物館美術誌）104：2-8。

島田修二郎

1951 〈逸品畫風について〉，《美術研究》161：20-46。

1977 〈鳥毛立女屏風〉，收入正倉院事務所編，《正倉院の繪畫》，東京：日本經濟新聞社，頁111-139。

1987a 《日本繪畫史研究》，東京：中央公論美術出版。

1987b 〈鳥毛立女屏風〉，氏著，《日本繪畫史研究》，頁3-69。

1993a 《中國繪畫史研究》，東京：中央公論美術出版。

1993b 〈逸品畫風について〉，氏著，《中國繪畫史研究》，頁3-44。

紺野達也

2009 〈王維《輞川集》と〈輞川圖〉の唐宋期における評價の變遷——文人による詩畫評價の視點から〉，《日本中國學會報》61：59-73。

曾布川寬

2007 〈唐代美術の普遍性とその由來〉，《美學藝術學》23：89-113。

2011 〈中國出土ソグド石刻畫像の圖像學〉，氏著，《ソグド人の美術と言語》，東京：臨川書店，頁215-317。

森實久美子

2010 〈仕女圖〉、〈仕女調鳥圖〉圖版解說，收入奈良國立博物館編，《大遣唐使展》，頁305。

森瀨壽三

2002 〈杜詩における繪畫と畫人〉，收入關西大學出版部編，《文化事象としての中國》，大阪：關西大學出版部，頁25-50。

2007 《唐詩新攷（補篇）》，大阪：關西大學出版部。

飯田剛彥

2011 〈正倉院寶物の世界〉，收入荒野泰典、石井正敏、村井章介編，《日本の對外關係2・律令國家と東アジア》，東京：吉川弘文館，頁245-262。

橋本義彥

1997 《正倉院の歷史》，東京：吉川弘文館。

齋藤龍一

2004a 〈仕女圖屏風〉圖版解說，收入大阪市立美術館、中日新聞社編，《大唐王朝——女性の美》，名古屋：中日新聞社，頁26。

2004b 〈石槨彩色墓主夫妻圖〉圖版解說，收入大阪市立美術館、中日新聞社編，《大唐王朝——女性の美》，頁36-37。

鶴見香織

2009 〈朝鮮牛圖〉圖版解說，氏著，《アート・ビギナーズ・コレクション　もっと知りたい速水御舟・生涯と作品》，東京：東京美術，頁45。

（三）西文專著

Fong, Wen C.

1992 *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Harrist, Robert E., Jr.

1997a "The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting," *Artibus Asiae* 57.1/2: 135-156.

1997b *Power and Virtue: The Horse in Chinese Art*, New York: China Institute Gallery.

Hearn, Maxwell K.

2008 *How to Read Chinese Paintings*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Lin, Wei-cheng

2011 "Underground Wooden Architecture in Brick: A Changed Perspective from Life to Death in 10th-through 13th-Century Northern China," *Archives of Asian Art* 61: 3-36.

Ning, Qiang

2005 "Imperial Portraiture as Symbol of Political Legitimacy: A New Study in the "Portraits of Successive Emperors"," *Arts Orientalis* 35: 96-128.

Stoichita, Victor I.

1997 *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, translated by Anne-Marie Glasheen, Cambridge: Cambridge University Press. 日譯見氏著，岡田溫司、松原知生譯，《繪畫の自意識——初期近代におけるタブローの誕生》，東京：ありな書房，2001。

Sullivan, Michael

1965 "Note on Early Chinese Screen Painting," *Artibus Asiae* 27: 239-264.

Wu, Hung

1996a *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: The University of Chicago Press. 日譯見氏著，中野美代子、中島健譯，《屏風のなかの壺中天：中國重屏畫のたくらみ》，東京：青土社，2004。

1996b "Screen Images: Three Modes of "Painting-within-Paiting" in Chinese Art," in *Arts of Sung and Yuan*, ed. Maxwell Hearn and Judith G. Smith, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 319-337.

唐代護法神式鎮墓俑試析*

李星明
復旦大學文史研究院

本文僅對唐代鎮墓神煞俑組合中成對鎮墓武士俑的變化及其宗教因素進行探索。大約從北魏後期開始，具有中亞和印度宗教文化特點的守護神形象出現在北方鮮卑、漢族貴族墓葬和入華粟特人、罽賓人墓葬之中，到唐代高宗時期，墓葬中鎮墓武士俑已然呈現為當時佛教藝術中流行的護法神形象，其在表現媒材和方式亦不同於北朝後期、隋代及唐初墓葬中的守護神或護法神圖象，這是一種值得注意的文化現象。本文還試圖分析唐代佛教護法神式鎮墓武士俑形象的來源，旨在觀察佛教文化因素向中國本土喪葬文化的滲透和世俗化的具體狀況。

一、關於唐代鎮墓神煞名目考證的回顧

隋唐墓葬明器中的俑和動物、建築、器具等模型，可以按照性質分為神煞和象生兩大類。神煞類用於鎮墓厭勝，包括俗稱的鎮墓獸、鎮墓武士俑、十二生肖俑、雙人首蛇身俑、人面鳥以及其他靈獸；象生類用於模擬或象徵墓主生前世界中的侍衛、儀仗隊、樂舞伎、侍婢、畜禽、屋室、用具等。這些明器在一座墓中種類的變化，數量的多少，體量的大小，品質的優劣，取決於墓主人的身份等級、禮儀規制、葬時際遇、經濟實力、區域風俗等因素。唐代文獻對喪葬明器的記載已經顯示出對神煞類和象生類的區分。《唐六典》卷二三〈甄官署〉言：

> 凡喪葬則供其明器之屬，(別敕葬者供，餘並私備。)三品以上九十事，五品以上六十事，九品以上四十事。當壙、當野、祖明、地軸、誕馬、偶人。其

* 本文在2011年6月25日至26日臺灣中央研究院歷史語言研究所文物圖象研究室舉辦的「中國圖象文化史的流變——以魏晉與唐宋變革為中心」學術工作坊的討論中得到歷史語言研究所石守謙先生、顏娟英先生、林聖智先生，國立臺灣大學藝術史研究所謝明良先生，國立臺灣師範大學美術學系暨美術研究所白適銘先生惠賜意見，後期收入會議文集時匿名評審人亦提出修改建議，耑此致謝。

高各一尺；其餘音聲隊與僮僕之屬，威儀、服玩，各視生之品秩所有，以瓦、木為之，其長率七寸。[1]

《大唐開元禮》卷三〈序列下·雜制〉言：

凡明器，三品已上不得過九十事，五品已上六十事，九品已上四十事。四神駝馬及人不得過一尺餘，音樂鹵簿等不過七寸。三品已上帳高六尺，方五尺；女子等不過三十人，長八寸；園宅方五尺，奴婢等不過二十人，長四寸。五品已上，帳高五尺五寸，方四尺五寸；音樂僕從二十五人，長七寸五分；園宅方四尺，奴婢等十六人，長三寸。六品已下，帳高五尺，方四尺，音樂僕從二十人，長七寸；園宅方三尺，奴婢十二人，長二寸。[2]

《唐會要》卷三八〈葬〉言：

〔元和〕六年十二月條流文武官及庶人喪葬。三品以上，明器九十事，四神十二時在內……五品以上，明器六十事，四神十二時在內……九品以上，明器四十事，四神十二時在內……以前明器，並用瓦木為之，四神不得過一尺，餘人物等不得過七寸……庶人，明器一十五事……四神十二時各儀，請不置，所造明器，並令用瓦，不得過七寸。[3]

又言：

會昌元年十一月，御史台奏請條流京城文武百寮及庶人喪葬事。三品以上……不得過一百事，數內四神，不得過一尺五寸，餘人物等不得過一尺……五品以上……不得過七十事，數內四神，不得過一尺二寸，餘人物不得過八寸……九品以上……明器不得過五十事，四神不得過一尺，餘人物不得過七寸……工商百姓諸色人吏無官者，諸軍人無職掌者……其明器任以瓦木為之，不得過二十五事，四神十二時並在內，每事不得過七寸。[4]

1. 李林甫等撰，陳仲夫點校，《唐六典》（北京：中華書局，1992），頁597。
2. 張說等撰，《大唐開元禮》（北京：民族出版社，2000），頁34。
3. 王溥撰，《唐會要》（北京：中華書局，1955），頁695。
4. 王溥撰，《唐會要》，頁696。

從上述文獻中，可以看到神煞類有當壙、當野、祖明、地軸、四神、十二時等名目，象生類有誕馬、偶人、音聲隊、鹵簿、僮僕、女子、奴婢、威儀、服玩等名目，神煞類一般均比象生類尺寸大。文獻中的象生類明器，在隋唐墓葬出土以現實人物和器具為依據的各種俑和模型中可以很容易找到對應者。關於文獻中的神煞類名目與墓葬中出土神煞明器的對應，其中十二時與十二生肖俑的對應關係一目了然，而對於當壙、當野、祖明、地軸、四神等名目的探索，學者們或根據文獻記載，或對照考古發掘所獲帶有題銘的神煞俑和圖象，已經做出有見地的探討。

王去非早在二十世紀五〇年代根據上述文獻與唐墓中常見鎮墓神煞組合比對，認定「四神」是對「當壙」、「當野」、「祖明」、「地軸」的統稱，並確認兩件鎮墓武士俑和兩件鎮墓獸就是當壙、當野、祖明、地軸。他還在注釋中進一步推測兩件鎮墓武士俑為當壙、當野，兩件鎮墓獸為祖明、地軸。[5] 爾後，在二十世紀六〇年代，徐蘋芳根據金元時期成書《大漢原陵秘葬經》的記載，認同王去非將兩件鎮墓武士俑定為當壙、當野的觀點，並指出《秘葬經》說明當壙、當野為人形，但對「祖思、祖明、天關、地軸在宋元墓中究係何種明器，則未敢臆測」。[6] 另外，室山留美子曾在其論文〈「祖明」と「魌頭」——いわゆる鎮墓獸の名稱をめぐって〉[7] 中援引《太平廣記》卷三七二「蔡四」條借說鬼的故事所言墓葬中最大的人形明器為「當壙」的記載，[8] 天寶四年（745）蘇思勖墓誌中也有「列當壙之器」的語句，[9] 據此，更加肯定了「當壙」、「當野」為唐人對兩件鎮墓武士俑的稱謂。關於「當壙」、「當野」名稱的含義，珍娜・貝克（Janet Baker）曾經將它們分別譯為「protector of the burial vault」和「protector of the burial ground」，應該說十分準確地表達了其含義。[10]「當壙」、「當野」二詞中的「當」為守衛抵禦之義，「壙」、「野」分別指墓室和墓地，「當壙」、「當野」意為墓葬的守護神。

---

5. 王去非，〈四神、巾子、高髻〉，《考古通訊》1956年第5期，頁50-54。
6. 徐蘋芳，〈唐宋墓葬中的「明器神煞」與「墓儀」制度——讀《大漢原陵秘葬經》劄記〉，《考古》1963年第2期，頁87-106。
7. 室山留美子，〈「祖明」と「魌頭」——いわゆる鎮墓獸の名稱をめぐって〉，《大阪市立大學東洋史論叢》15（2006）：73-88。
8. 李昉等撰，《太平廣記》卷三七二，「蔡四」條：「穎陽蔡四者，文詞之士也。天寶初，家於陳留之浚儀。吟詠之際，每有一鬼來登其榻，或問義，或賞詩。蔡問：『君何鬼神，忽降此顧？』鬼曰：『我姓王，最大。慕君才德而來耳。』……其王大者，與徒侶十餘人北行。蔡氏隨之，可五六里，至一墓林，乃沒……是一廢墓，中有盟器數十，當壙者最大，額上作王字。」見李昉等撰，《太平廣記》（北京：中華書局，1961），頁2954-2955。
9. 陝西省考古研究所，〈西安東郊唐蘇思勖墓清理簡報〉，《考古》1960年第1期，頁30-36；吳鋼主編，《全唐文補遺》（西安：三秦出版社，1996），第3輯，頁79。
10. Janet Baker, "Sui and Early Tang Period Images of the Heavenly King in Tombs and Temples," *Orientations* 30.4 (1999): 53-57.

二〇〇三年張文霞、廖永民撰文提到一九八六年河南省鞏義市康店鎮磚廠唐墓和一九九八年鞏義市第二造紙廠基建工地一號唐墓分別出土一件背後有墨書「祖明」的獸面鎮墓獸，證實了王去非關於兩件鎮墓獸之一是祖明的推測。[11] 另外，一九九九年在陝西省西安市西郊醴泉坊唐代三彩窯址出土的一塊陶片刻有「天寶四載……祖明」，也是一個證據。[12]

一九七六年廣東省海康縣元墓出土一批磚刻墓葬神煞，均有榜題十二地支和「青龍」、「白虎」、「朱雀」、「玄武」、「蒿理（里）父老」、「金雞」、「玉犬」等，其中一塊磚刻兩個尾部交纏在一起的人首蛇身神煞，榜題為「勾陳」，另一塊磚刻雙人首共一蛇身的神煞，榜題為「地軸」。簡報認為，南方五代以來墓葬出土的雙人首蛇身俑與此相同，均應該是「地軸」俑。[13] 河北省宣化張恭秀墓和張世古墓前室南壁上方左右各繪一個雙人頭蛇身神煞，門兩側繪老人、女子、雞和犬，[14] 雖然沒有榜題，但也應是「蒿里父老」、「金雞」、「玉犬」之類。謝明良根據廣東省海康縣元墓中的「地軸」形象，推定山西唐代墓葬出土的雙人首蛇身俑應屬「地軸」。[15] 一九七六年發掘的朝鮮平安南道大安市德興里高句麗廣開土王永樂十八年（408）壁畫古墳，前室穹頂北坡的北斗星之下繪有一雙人首蛇身的神煞，四足，肩部似有翅狀鬣毛，雙首向兩側昂起，身軀略微下垂，呈U形，旁邊有墨書「地軸一身兩頭」的榜題。[16] 一九七四年出版的日文版《韓國美術全集・4　壁畫》發表了朝鮮平安南道殷山郡北倉里五世紀的天王地神塚壁畫摹本，其中北壁上方繪有一雙人首蛇身神煞，頸後生短鬣毛，有四隻龍腿，身軀向上拱成圓弧形，兩首戴冠相對，兩首上方有墨書「地神」。[17] 這兩處高句麗前期出現於墓葬中的壁畫雙人首蛇身神煞及其墨書表明在十六國晚期和北朝早期就已經流行這種名為「地軸」的神煞，且傳到高句麗的腹地，並另有別名，透露出這種神煞是位於北方的地祇。這種位於墓室北壁的雙人頭蛇身神煞圖象在山西省大同市郊區新添堡遼天慶九年（1119）劉承遂墓

---

11. 張文霞、廖永民，〈隋唐時期的鎮墓神物〉，《中原文物》2003年第6期，頁64-70。
12. 張國柱、李力，〈西安發現唐三彩窯址〉，《文博》1999年第3期，頁49-57。
13. 曹騰騑、阮應祺、鄧傑昌，〈廣東海康元墓出土的陰線刻磚〉，《考古學集刊》2（1982）：171-180。
14. 河北省文物研究所，《宣化遼墓：1974-1993年考古發現報告》（北京：文物出版社，2001），上冊，頁250-251、272-273；下冊，彩版七一、插圖一三四。
15. 謝明良，〈山西唐墓出土陶瓷初探〉，氏著，《中國陶瓷史論集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2007），頁5-33。
16. 朝鮮民主主義人民共和國社會科學院、朝鮮畫報社編，《德興里高句麗壁畫古墳》（東京：講談社，1986），頁55、124，圖版27。按：鄭岩先生告知筆者此墓有「地軸」圖象，並惠贈圖片，謹致謝忱。
17. 金元龍編集，《韓國美術全集・4　壁畫》（東京：同和出版公社，1974），頁22、23、136。

中也能看到。[18] 北朝時期墓葬中出土雙人首蛇身俑目前僅見於山東省淄博北齊崔博墓，[19] 可與朝鮮德興里墓和北倉里墓中的壁畫「地軸」和「地神」圖象相互印證。這兩座墓的「地軸」和「地神」圖象與廣東省海康元墓磚刻「地軸」在時間上相隔約九百年，在空間上相距數千里，但是形象基本相同，可見其在喪葬神煞系統中的生命力。雖然在唐代墓葬中尚未發現帶有「地軸」題名的神煞俑或圖象，仍然可以斷定山西、河南、河北、陝西、遼寧、湖南等地唐代墓葬出土的雙人首蛇身俑是繼承北朝的傳統，並且一直延續到元代，確定這種神煞為「地軸」應該沒有問題。二〇〇六年白彬根據宋元時期道教神宵派文獻論述「地軸」俑為雷神俑之一種，功用在於「煉度幽魂」。[20] 二〇一二年沈睿文進一步認為其與人面鳥身俑、人面魚身俑、仰觀俑、跪拜俑、迎謁俑、持笏俑、十二生肖俑等神煞俑一同是雷法出行的圖象組合。[21] 王去非以為人面獸身鎮墓獸為「地軸」，其實，除了人面獸身鎮墓獸與雙人首蛇身俑的共同之處均是人首與動物身軀結合之外，兩者形象區別很大，而且在山西、湖南等地唐墓中兩者有共出現象，關於人面獸身鎮墓獸的名目，尚需將來更多新考古資料來探究。

以上簡要回顧了關於唐代明器中鎮墓神煞名目的考證，唐代文獻所稱謂的「當壙」、「當野」源於北朝中後期已經成為喪葬明器中固定種類和組合的鎮墓武士俑，但是在唐代唐高宗時期其造型很快轉變成當時流行的佛教造像中天王等護法神的形象，本文旨在討論這種護法神式鎮墓俑形成的具體過程及其形象特徵與身份的來源。

二、北朝至唐代前期守護神或護法神形象作為鎮墓神煞在表現形式上的轉變

根據已經發掘出土的材料來看，在北魏至唐代前期，一些鮮卑或漢人貴族官員墓葬的墓室甬道口兩側、墓室門口兩側的壁面和石墓門門扇上出現具有明顯佛教守護神或護法神形象特徵的門衛圖象。

一九九二年發掘的山西省懷仁縣縣城北郊北魏墓甬道南端東西兩壁各有一壁畫守護神，殘損較甚，頭髮向上飄舞，四臂，上身赤裸，肩披帔巾，腰繫短裙，手持長柄兵器和金剛杵（圖1）；東壁者足踏臥牛，西壁者下方有一類似地天的小女性形

18. 陝西省文物管理委員會，〈山西大同郊區五座遼壁畫墓〉，《考古》1960年第10期，頁40，圖版柒-5。
19. 山東省文物考古研究所，〈臨淄北朝崔氏墓〉，《考古學報》1984年第2期，頁221-244。
20. 白彬，〈雷神俑考〉，《四川文物》2006年第6期，頁66-75。

象雙手托舉其雙足。[22]

二〇〇九年發掘的山西省大同市文瀛路北魏平城時期一號墓甬道東壁存有一壁畫守護神，捲髮，面龐圓潤，彎眉廣目，耳朵尖而大，戴耳環和項圈，額頭中央有一目豎立，赤裸上身，左肩斜挎絛帶，肩披帔巾，腰繫短裙，跣足，右手持長柄兵器，左手執金剛杵（圖2）。[23]



圖1　北魏，山西省懷仁縣縣城北郊墓甬道南端東壁守護神壁畫（1992年出土）

二〇〇九年發掘的山西省大同市城區南端雲波里路中段北魏墓的墓室門南側殘存壁畫圖象，「在兩根紅色柱之間可見一人赤足裸腿，身體左側有垂飄的藍色帔帛，兩足之間有一朵紅色三葉忍冬和一朵藍色三葉忍冬向兩側舒展，中間伸出一朵圓的蓮花，周邊在紅彩之上墨繪蓮瓣。」[24] 此殘存的人物形象十分高大，如果畫面完好，應占據紅色彩繪額枋和左右立柱的大部分空間，腿部上方還可見短裙邊緣，應屬於守護神類型的圖象（圖3）。墓室門北側相對的壁面完全毀壞，原本應有對應的類似圖象。



圖2　北魏，山西省大同市文瀛路一號墓甬道東壁守護神壁畫（2009年出土）

二〇一一年發掘的陝西省靖邊縣統萬城遺址附近北魏晚期至西魏時期的壁畫墓（八大梁M1）墓室門口兩側各繪有一壁畫守護神，高鼻廣目，有鬍鬚，頭頂挽髮髻，赤裸上身，肩披帔帛，下身穿裙帔褲，帶手鐲和項圈，一手握拳於腹前，一手握拳高舉，身旁繪有大朵蓮花數枝（圖4）。[25]

21. 沈睿文，〈唐宋墓葬神煞考源——中國古代太一出行系列研究之三〉，收入榮新江主編，《唐研究》第18卷（北京：北京大學出版社，2012），頁201-223。
22. 商彤流、馬升，〈山西地區出土壁畫概述〉，收入馬升主編，《中國出土壁畫全集．2　山西》（北京：科學出版社，2012），頁Ⅰ-Ⅴ，圖版28、29、30。
23. 大同市考古研究所，〈山西大同文瀛路北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2011年第12期，頁26-36、60；張慶捷、劉俊喜，〈大同新發現兩座北魏壁畫墓年代初探〉，《文物》2011年第12期，頁52-54。

陝西省靖邊縣文物管理所收藏北朝至唐代的石墓門之兩扇門扉正面各飾有一彩繪貼金浮雕守護神，相向而立，均深目高鼻，八字鬍，頭帶飾有新月的束帶狀冠，腦後兩側有飄帶，身穿翻領長袍，腳著長筒靴，手持三叉戟，腰佩環首刀，站立在岩石之上（圖5）。[26]

陝西省三原縣陵前鎮焦村貞觀五年（631）李壽墓石門兩扇門扇背面各有一線刻守護神，均頭戴寶冠，有頭光，身穿鎧甲，下身圍戰裙，著長筒靴，足踏一夜叉。[27]

二〇〇二年陝西省楊陵區楊村鄉張家崗村出土的萬歲登封元年（696）李無虧墓石門兩扇門扉正面各刻有一守護神，均濃眉大眼，有短髭，身穿鎧甲，披膊作獸首含臂狀，腰間束帶，跣足，腳踏夜叉。左邊門扇守護神頭戴雙翼兜鍪，右手握拳於腹側，左手持三叉戟；右邊門扇守護神頭戴寶冠，戴耳環，右手握短刀於腰間，左手握拳於胸前（圖6）。[28]

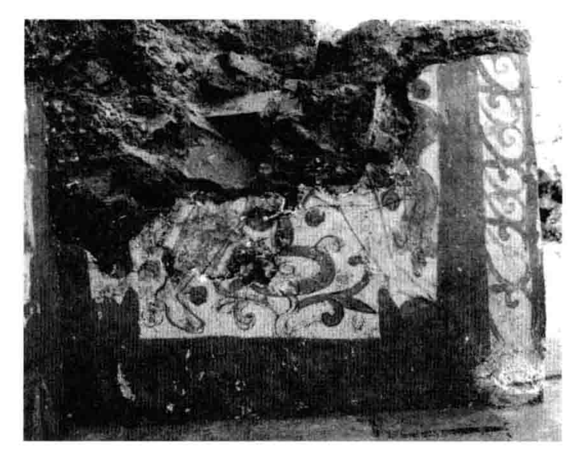


圖3　北魏，山西省大同市城區南端雲波里路中段墓墓室門南側守護神壁畫殘跡（2009年出土）

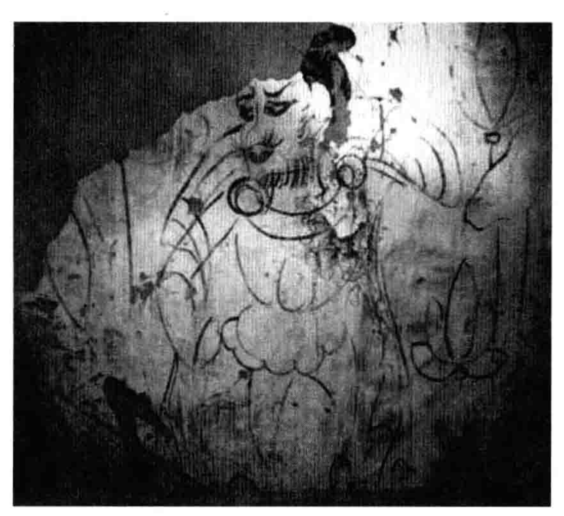


圖4　北魏至西魏，陝西省靖邊縣統萬城遺址附近八大樑M1墓室門旁守護神壁畫（2011年出土）

24. 大同市考古研究所，〈山西大同雲波里路北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2011年第12期，頁13-25。
25. 2012年2月4日，陝西省考古研究院舉辦了新聞發布會，通報了統萬城遺址發掘進展，從2011年9月開始，在統萬城遺址周圍共清理了北魏晚期至西魏時期的五座墓葬，其中位於八大樑編號為M1的墓葬中繪有佛教內容的壁畫。參見陳黎，〈靖邊北部統萬城遺址周邊發現一座壁畫墓〉，《西安晚報》2011.12.17。
26. 尹夏清，〈陝西靖邊出土彩繪貼金浮雕石墓門及其相關問題探討〉，《考古與文物》2005年第1期，頁49-53。
27. 陝西省博物館、文管會，〈唐李壽墓發掘簡報〉，《文物》1974年第9期，頁71-88、61。
28. 王團戰，〈大周沙州刺史李無虧墓及徵集到的三方唐代墓誌〉，《考古與文物》2004年第1期，頁25-31；尹夏清，〈唐沙州刺史李無虧石墓門圖像試析〉，《敦煌學輯刊》2006年第1期，頁63-68。

另外，北朝後期至隋代，入華粟特人墓葬出土的石槨、圍屏石榻、石門上也雕刻有成對的宗教守護神形象。

河南省安陽北齊墓出土的雙闕圍屏石榻，[29] 底座正立面兩側各有一個守護神，均頭戴寶冠，有頭光，戴耳環，身穿鎧甲和短裙，肩披帔巾，一手叉腰一手持三叉戟，腳踏雙獅（圖7，華盛頓，弗利爾美術館藏）。

紐約大都會博物館（New York, Metropolitan Museum of Art）曾展出一件私人收藏的漢白玉石榻底座（圖8），安耐特（Annette L. Juliano）和樂仲迪（Judith A. Lerner）認為其與日本滋賀縣美秀美術館（Miho Museum）藏北齊圍屏石榻的圍屏和門闕原本為一套。[30] 此石榻座的正立面兩側各刻有一個四臂守護神，頭戴雙翼新月托日冠，戴耳環，赤裸上身，肩披帔帛，下身繫短裙，腳踏長筒靴；一雙手臂上舉，分別持三叉戟和金剛杵；另一雙手臂向下捉住一個小鬼頭髮，持劍作刺殺狀；腳下還踩著另一個小鬼。

據張慶捷介紹，紐約大都會博物館還藏有一件北齊石榻座，[31] 形制與前述圍屏石榻座接近，兩側亦各刻有一個守護神，均赤裸上身，肩披帔帛，下身繫短裙，腳著長筒



圖5　北朝至唐，石墓門（1994年陝西省靖邊縣出土，陝西省靖邊縣文物管理所藏）



圖6　武周，李無虧墓石墓門線描圖（萬歲登封元年〔696〕，2002年陝西省楊陵區楊村鄉張家崗村出土）

29. 安陽北齊雙闕圍屏石榻由一對門闕、四塊屏風、兩塊檐板和底座構成，檐板和底座藏於美國弗利爾美術館（Freer Gallery of Art），門闕藏於德國科隆東方藝術博物館（Museum für Ostasiatische Kunst, Cologne），正面兩塊屏風藏於美國波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston），左側屏風藏於法國吉美博物館（Museé Guimet），右側屏風不知去向。相關介紹和研究參見：Osvald Siren, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century* (London: Ernest Benn, 1925); Gustina Scanlia, "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," *Artibus Asiae* 22 (1958): 9-28; 姜伯勤，〈安陽北齊石棺床畫像石的圖像考察與入華粟特人的祆教美術〉，《藝術史研究》1（1999）：151-186；林聖智，〈北朝晚期漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化——以北齊安陽石棺床為主的考察〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》81.3（2010）：513-596。



靴，捉住一小鬼作刺殺狀。左邊守護神頭髮上豎，額頭束帶；右邊守護神頭戴圓帽。

二〇〇三年在西安市發掘的北周大象元年（579）史君墓石門框和石槨上均有守護神的形象。[32] 石墓門兩側的門框下端各刻有一個守護神，面目猙獰，嘴露獠牙，均赤裸上身，戴項圈和臂釧，雙肩斜挎串珠，頭上束帶，頭髮呈火焰狀豎起，一手叉腰一手上舉，一足直立一足踏山石（圖9）。石槨正面（南壁）門兩側各

圖7　北齊，雙闕圍屏石榻底座左端守護神浮雕（河南省安陽出土，華盛頓：弗利爾美術館藏）



圖8　北齊，雙闕圍屏石榻底座（紐約：大都會博物館藏）

30. Annette L. Juliano, "Northern Dynasties: A Perspective," in *Chinese Archaic Bronzes, Sculpture and Works of Arts, June 2 to June 27, 1992*, ed. J. J. Lally & Co. (New York: J. J. Lally & Co., 1992), pp. 1-15; Judith A. Lerner, "Central Asians in Sixth-Century China: A Zoroastrian Funerary Rite," *Iranica Antiqua* 30 (1995): 179-190; Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, "No. 125: Eleven Panels and Two Gate Towers with Relief Carvings from a Funerary Couch," *Miho Museum: South Wing* (Shigaraki: Miho Museum, 1997), pp. 247-257; Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, "The Miho Couch Revisited in Light of Recent Discoveries," *Orientations* 32 (2001): 54-61; Boris Ilich Marshak, "The Miho Couch and the Other Sino-Sogdian Works of Art of the Second Half of the 6th Century,"《Miho Museum研究紀要》4（2002）：16-31；榮新江，〈Miho美術館粟特石棺床屏風的圖像及其組合〉，《藝術史研究》4（2002）：199-221。
31. 張慶捷，〈入華粟特人石葬具圖像初探〉，氏著，《民族彙聚與文明互動——北朝社會的考古學觀察》（北京：商務出版社，2010），頁429-454。
32. 西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，《考古》2004年第7期，頁38-49；楊軍凱，〈論西安北周涼州薩保史君石堂的圖像程式〉，收入西安市文物保護考古所，《西安文物考古研究》（西安：陝西人民出版社，2004），頁192-202；Frantz Grenet, Pénélope Riboud, et Yang Junkai, "Zoroastrian Scenes on a Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an, Northern China," *Studia Iranica* 33 (2004): 273-284; 西安市文物保護考古所，〈西安市北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，《文物》2005年第3期，頁4-33；姜伯勤，〈北周粟特人史君石堂圖像考察〉，《藝術史研究》7（2005）：281-298；趙晶，〈北周史君墓「四臂守護神」圖像的相關研究——兼談與「天王俑」的關係〉，《陝西歷史博物館館刊》16（2009）：292-298。



圖9　北周，史君墓石門框線描圖（大象元年〔579〕，2003年西安市未央區井上村東出土，西安博物院藏）

有一浮雕守護神，均頭戴寶冠，大耳垂肩，戴耳環和項圈，頭髮呈火焰狀向上飄舞。身穿貼身甲，腰繫條帶。下身所著獸皮裙正面下方有一獸面和一對獸爪，這種短裙亦見於粟特片治肯特（Pendjikent）。手腕腳腕皆戴鐲子，四臂，跣足，四臂袖口作獸首含臂狀，一雙腿褲口為象首含腿狀。門左側守護神前兩臂抬於胸前，後兩臂上舉，其中一手持戟。門右側守護神前雙臂置於腰間，後兩臂上舉，其中一手捋一束頭髮。二守護神腳下均有一豎髮著短裙的小鬼呈蹲坐姿態，雙手托舉守護神的腳（圖10）。

二〇〇七年河南省登封市出土的隋開皇九年（589）安備墓圍屏石榻底座與安陽出土的圍屏石榻、美秀美術館和紐約大都會博物館收藏的圍屏石榻的底座形制相似，[33] 右端刻有一守護神，面目安詳恬適，頭戴寶冠，腦後飄帶飛舞，頭髮披肩，長髯垂胸，戴耳環、項圈和手鐲，上身赤裸，肩披帔巾，配飾瓔珞，腰間束銙帶，下著裙帔帛褲，跣足，雙腳交叉站立在圓形波斯毯上，左手叉腰，右手持三叉戟（圖11）。底座左端殘缺，推測也應刻有與右端對稱的守護神。

一九九九年山西省太原市晉源區王郭村隋開皇十二年（592）虞弘墓出土的石槨底座，[34] 前壁下欄兩側各刻一側面相向而立的守護神，深目高鼻，長髯垂

33. 關於隋開皇九年（589）安備墓圍屏石榻之討論，見葛承雍，〈祆教聖火藝術的新發現——隋代安備文物初探〉，《美術研究》2009年第3期，頁14-18；呂建中主編，《大唐西市博物館》（西安：陝西人民美術出版社，2009），頁120；葛承雍，〈隋安備墓新出土石刻圖像的粟特藝術〉，《藝術史研究》12（2010）：1-13。

34. 山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晉源區文物旅遊局，〈太原隋代虞弘墓清理簡報〉，《文物》2001年第1期，頁25-52；張慶捷，〈虞弘墓石槨圖像中的波斯因素〉，收入葉奕良主編，《伊朗學在中國論文集》（北京：北京大學出版社，2003），第3集，頁237-255；姜伯勤，〈隋檢校薩保虞弘墓石槨畫像石圖像程式試探〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2004），頁29-50；張慶捷，〈太原隋代虞弘墓石槨浮雕的初步考察〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，頁121-138；山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晉源區文物旅遊局，《太原隋虞弘墓》（北京：文物出版社，2005），頁121-152；楊巨平，〈虞弘墓祆教文化內涵試探〉，《世界宗教研究》2006年第3期，頁103-111；齊東方，〈虞弘墓人獸搏鬥圖像及其文化屬性〉，《文物》2006年第8期，頁78-84；

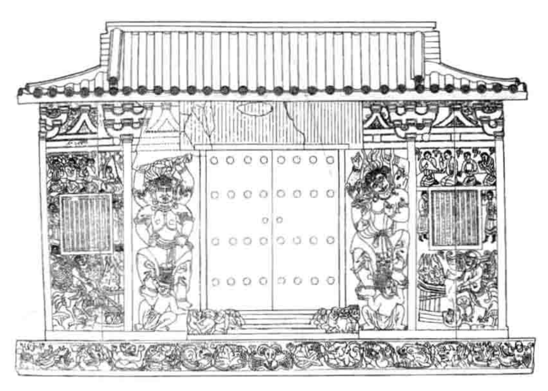


圖10　北周，史君墓石堂南壁線描圖（大象元年〔579〕，2003年西安市未央區井上村東出土，西安博物院藏）



圖11　隋，安備墓石榻底座右端守護神雕刻（開皇九年〔589〕，2007年河南省登封市出土，西安大唐西市博物館藏）

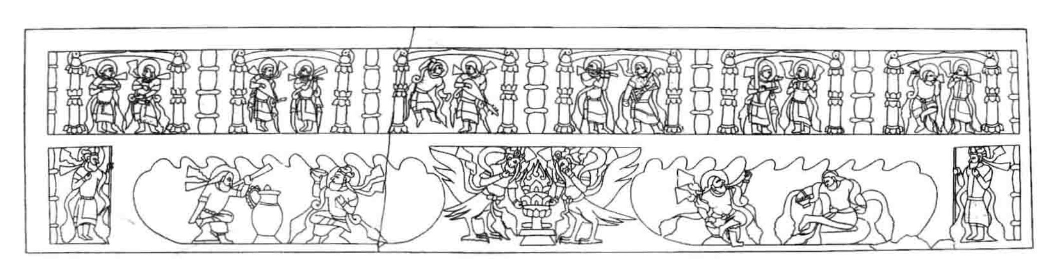


圖12　隋，虞弘墓石槨底座正面線描圖（開皇十二年〔592〕，1999年山西省太原市晉源區王郭村出土，山西博物院藏）

胸，身穿圓領長袍，肩披帔巾，腳著長筒靴，一手置於胸前，一手持長柄兵器，其神格標誌是雙翼冠飾和頭光（圖12）。

除了這些入華粟特人墓的石葬具和石墓門之外，二〇〇五年在西安市北郊南康村發現的北周保定四年（564）罽賓國婆羅門後裔李誕墓出土的匣式石棺，[35] 其前檔假門兩側各刻有一個守護神，均有頭光，高鼻捲髮，頭髮束於頂部略向後，腦後捲髮下垂，戴手鐲和項圈，上身赤裸，肩披帔巾，腰繫短裙，跣足，立於蓮蓬之上，一手叉腰一手持戟。右側守護神之右臂戴有臂釧（圖13）。

除了上述入華粟特人和罽賓人墓葬之外，漢人墓葬出土的石棺也見有刻守護神

Annette L. Juliano, "Converging Traditions in the Imagery of Yu Hong's Sarcophagus: Possible Buddhist Sources," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 1 (2006): 29-50.

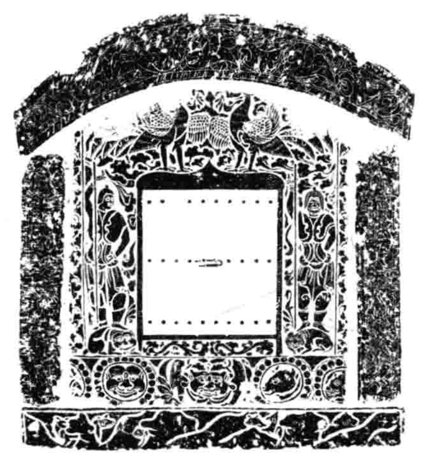
35. 程林泉、張小麗、張翔宇，〈陝西西安發現北周婆羅門後裔墓葬〉，《中國文物報》2005.10.21；西安市文物保護研究所程林泉、張小麗、張翔宇，〈談談對北周李誕墓的幾點認識〉，《中國文物報》2005.10.21；程林泉，〈西安北周李誕墓的考古發現與研究〉，收入西北大學文化產業與考古學研究中心編，《西部考古》（西安：三秦出版社，2006），頁391-400；王維坤，〈論西安北周粟特人墓和罽賓人墓的葬制和葬俗〉，《考古》2008年第10期，頁71-81。

的例子。例如，一九六四年發掘的隋開皇二年（582）李和墓出土的匣式石棺，[36] 其前檔假門兩側各刻有一個守護神，頭戴兜鍪，身穿皮甲，腰繫短裙，腳穿高鞠靴，一手叉腰一手持長戟，足下踏臥獸（圖14）。

根據上述墓葬中的守護神圖象可以歸納出相互關聯的幾種情況：

一、目前所見具有守護神圖象的北朝墓葬以山西省懷仁縣縣城北郊北魏墓、山西省大同市文瀛路北魏一號墓和大同市城區南端雲波里路中段北魏墓為最早，屬於北魏平城時期，而且均位於平城京畿地區。早在太武帝時期、北魏孝文帝遷都洛陽之前，便與西域諸國交往日趨頻繁，印度佛教文化經中亞更加順利地傳入中土。這三座墓中壁畫守護神的造型特徵和配飾多與印度神祇或中亞粟特地區融合了波斯和印度因素的神祇類似，諸如深目高鼻、赤裸上身、跣足、三目、四臂、S狀身軀、耳環、項圈、鐲子、臂釧、帔帛、踏獸踏小鬼（地天）等等，甚至繪畫方式也呈現印度和希臘的因素。陝西省靖邊縣統萬城遺址附近壁畫墓（八大樑M1）被初步推定屬於北魏晚期至西魏時期，仍具有濃重的印度色彩，只是畫法更接近中土的白描手法。


圖13　北周，李誕墓石棺前檔線描圖（保定四年〔564〕，2005年西安市北郊南康村出土，西安博物院藏）


圖14　隋，李和墓石棺前檔拓本（開皇二年〔582〕，1964年陝西省三原縣雙盛村出土，西安碑林博物館藏）

二、這些具有守護神圖象的墓葬，北魏時期集中在平城和統萬城附近，由於未見墓誌，墓主族屬不能確定，推測為鮮卑貴族的可能性較大，守護神均以壁畫形式配置在墓門或甬道兩側，與雲岡石窟和龍門石窟北魏時期的護法神形象類似。北齊北周時期分布在長安和鄴城附近，墓主為入華粟特人和罽賓人，守護神主要雕刻在圍屏石榻、石槨底座上和石棺前檔上，個別刻在石門墓的門框上。隋唐時期的墓葬則分布在長安、太原和登封（距洛陽不遠），墓主為漢人和入華粟特人，或崇信祆教

36. 陝西省文物管理委員會，〈陝西省三原縣雙盛村隋李和墓清理簡報〉，《文物》1964年第1期，頁27-42；賀華，〈李和墓誌銘補考〉，《文博》1998年第4期，頁81-82。

的胡人，守護神雕刻在石墓門門扇上和石榻、石槨底座上，以及石棺前檔上。靖邊縣文物管理所收藏的石墓門，屬於搶救性收藏，墓葬沒有正式發掘，墓中有無墓誌不明，介紹者尹夏清推測其年代在北周末至唐代初年，[37] 門扇雕刻的守護神，貼金彩繪，形象與服飾多有中亞因素。從這些墓葬分布地來看，均是北魏到唐代的政治文化中心和重地，或是西域與中土的商貿通衢，是入華粟特人和突厥人等胡人聚居的地方，也是佛教擁有廣大胡漢信眾的區域。

三、安陽、美秀美術館、紐約大都會博物館、安備墓等入華粟特人墓葬圍屏石榻或具有祆教文化因素的圍屏石榻底座，形制近似。底座上沿為橫向連續的蓮瓣紋和圍以小聯珠的橢圓紋。底座中央為聖火壇和人身鷹足祭司、飛天等圖象。聖火壇兩側各有一壼門，壼門內雕獅子或帶頭光手托寶珠的神祇。兩壼門上方有三至五個聯珠圓圈紋或四個小龕，聯珠圓圈紋內或小龕內為翼馬、翼鹿、翼羊、獸頭、伎樂等。兩壼門的外側——即底座的兩端——則是守護神形象。其中美秀美術館、紐約大都會博物館石榻底座的守護神作刺殺小鬼狀，此種表現在中土佛教護法神圖象中較罕見，如果從祆教教義的角度理解，應是對黑暗勢力或惡勢力鎮壓的直觀表現。所有這些圖象在整個底座正立面構成了一個以聖火壇為核心的祆教聖火祭拜儀式。虞弘墓石槨底座的圖象雖然分為上下兩欄，但是圖象程式和要素與這四個圍屏石榻底座類似。上欄是六個小龕，每個小龕內為兩個樂舞或飲酒人物圖象。下欄中央為聖火壇和人身鷹足祭司；聖火壇兩側壼門未鏤空，內有兩個飲酒人物；兩壼門外側為守護神。史君墓石槨正立面即南壁圖象與前述圍屏石榻或石槨底座正立面的圖象配置差異較大，這是由於石槨仿木構殿堂樣式所造成的現象。中間的石門成為核心，兩次間的浮雕守護神與石門大致等高，十分高大突出。石門下階梯兩端各有兩個獅子和四個捲髮童子。兩再次間的中央為直欞窗，窗下方為聖火壇和人身鷹足祭司，窗兩側各有一飲酒人物，窗上方為四個樂伎。儘管如此，史君墓石槨南壁圖象元素與前述石榻或石槨底座正立面的圖象元素仍然大致相同。可見，這六件石葬具上圖象元素為相當統一的聖火祭拜儀式，顯示出入華粟特人的聖火崇拜觀念與中土葬具樣式相結合的一致性。

四、北周史君墓石門框和石槨守護神、李誕墓石棺前檔守護神、隋代安備墓圍屏石榻底座守護神，形象亦多印度特徵。但是史君墓石槨守護神的獸皮短裙和獸首含臂，安備墓石榻守護神的銙帶和小圓毯，則屬於中亞文化，可以在粟特地區發現的六世紀至七世紀的壁畫中看到。安陽石榻底座、紐約大都會博物館展出與美秀美

37. 尹夏清，〈北朝隋唐石墓門及其相關問題研究〉（成都：四川大學歷史文化學院博士學位論文，2006），頁204。

術館所藏石榻有關的底座以及紐約大都會博物館所藏另一件石榻座的守護神形象雖然具有明顯的印度特點，但是新月托日冠飾、圓帽、鎧甲、長筒靴均屬於中亞和薩珊波斯文化。靖邊縣文物管理所藏石墓門門扉守護神和虞弘墓石槨底座守護神穿袍服、長筒靴，戴新月冠裝飾或雙翼冠，服飾則主要是中亞和波斯樣式。

五、隋開皇二年（582）李和墓石棺前檔守護神、唐貞觀五年（631）李壽墓石門門扇背面守護神以及武周萬歲登封元年（696）李無虧墓石門守護神的形象顯示出在綜合印度、中亞、波斯等域外文化的基礎上的本土化傾向，與同時期之佛教石窟中的天王等護法神相同。

概言之，這些具有域外文化特徵的守護神圖象，主要是作為佛教中的護法神圖象而在當時的中國北方流行起來。深受佛教濡染的鮮卑人和漢人貴族，將護法神圖象配置在墓葬中，代替漢代以來的門衛圖象用來驅邪鎮妖。中亞粟特原本就是波斯、希臘、羅馬、印度、突厥與當地文化交融的地區，祆教、佛教、摩尼教等並存，入華粟特人將他們的喪葬觀念與中土的葬俗和葬具結合時，在表現聖火祭拜儀式圖象序列中使用形象類似的守護神也很自然。到了隋代和唐代初期，逐漸趨於本土化的佛教護法神圖象如天王像等，不時地出現在石墓門上和石棺上。實際上，北朝、隋代和唐代初期石窟和寺廟中佛教護法神形象的演變，亦在一定程度上反映在這些墓葬中的守護神形象上面。

配置於墓室門口或甬道兩側的護法神壁畫和石墓門、石槨門、石棺前檔假門兩側的護法神雕刻應是直接模仿石窟門口或寺廟大門兩側配置護法神的作法。李誕墓石棺前檔假門完全是北朝後期佛教石窟門和龕門流行的樣式，兩側有覆蓮座的立柱，門額為飾有忍冬紋的桃形拱狀。李和墓石棺前檔假門兩側雖無覆蓮座立柱，但是門額也是桃形拱狀。虞弘墓石槨的門額亦作桃形窟龕門額的樣式。靖邊縣統萬城遺址附近壁畫墓（八大梁M1）最能說明這種情況，此墓墓門外側在生土上雕刻仿石窟門的造型。門側為向上收分的彩繪紅色圓柱。頂部為拱形，以墨色和紅彩繪出火焰紋。拱門上方還殘存一個天人的腿部和飄舞的帔帛（圖15）。這種在墓葬中模仿佛教石窟門或龕門的作法是一種具有宗教情懷的隱喻，意在框定出一個神聖空間。

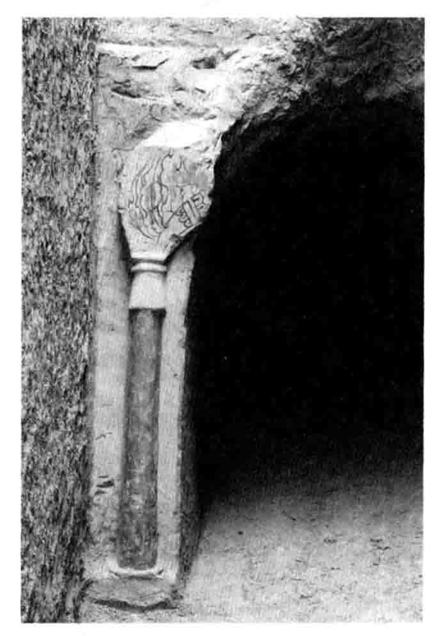


圖15　北魏至西魏，陝西省靖邊縣統萬城遺址附近八大梁M1墓門（2011年出土）

在墓葬明器系統中，自北魏中後期就已經形成了一對鎮墓獸和一對鎮墓武士俑的穩定組合，其中鎮墓武士俑一直到唐代貞觀年間基本上保持世俗甲冑武士的形象，大多一手按盾，一手作持兵器狀，挺胸直立，只是面部造型大多較為誇張，以示鎮墓俑的威嚴強悍。換言之，自北魏中後期到唐太宗時期，明器系統中的鎮墓武士俑與墓室門口或石葬具的守護神或護法神是墓葬中兩個不同而並行的門廳護衛圖象，一種是繼承中土古老的具有神巫性質的鎮墓厭勝傳統，一種則是源自外來佛教護持佛法和佛國世界的宗教觀念。從眾多的考古實例來看，第一種在漢人和漢化較深的鮮卑人墓葬中（連同相應的俑群）被廣泛採用，而第二種則多見於胡風較盛的區域和此一時期中的貴族墓葬。北朝入華粟特人由於他們的文化傾向性，便多選擇較為熟悉的第二種；而漢化日久者即使仍保留祆教信仰，也會選擇第一種，例如河南省洛陽龍門的安菩墓。[38] 當然，這種區別並不是截然兩分，實際的歷史狀況往往較為錯綜複雜。再以隋代開皇二年（582）李和墓為例，此墓石棺前檔佛教石窟式的假門兩側由佛教護法神守衛，但是緊挨著的兩側石槨側立面上，分別刻兩個手持三叉戟身穿甲冑的世俗樣式的武士上下排列，好像是在協助護法神執行守衛任務。隨葬俑群中的鎮墓俑則是當時流行的一手按盾一手作持兵器狀的世俗樣式之鎧甲武士（圖16）。此墓中存在著兩種不同護衛圖象的情況正好反映了當時在墓葬中流行不同傳統和觀念的祈禳方式，兩者並行不悖。具體如李和墓，暗示墓主李和本人及其家屬處於外來宗教與中土傳統相互交融的綜合文化場域的浸潤之中。

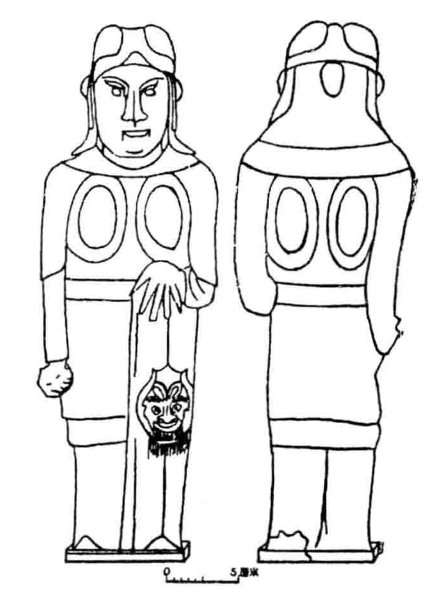


圖16　隋，李和墓鎮墓武士俑線描圖（開皇二年〔582〕，1964年陝西省三原縣雙盛村出土，西安碑林博物館藏）

隨著時間的推移，墓葬中的這兩種源自不同文化的護衛圖象勢必會發生交融。到了唐高宗初年，鎮墓武士俑發生明顯變化，開始與同期佛教造像中的護法神或天王形象接近，形似護法神或天王的俑很快取代了傳統的世俗形象鎮墓武士俑，

38.　洛陽文物考古隊，〈洛陽龍門唐安菩夫婦墓〉，《中原文物》1982年第3期，頁21-26、14，圖版三-九；趙振華、朱亮，〈安菩墓誌初探〉，《中原文物》1982年第3期，頁37-40；姜伯勤，〈唐安菩墓所出三彩駱駝所見「盛於皮囊」的祆神——兼論六胡州突厥人和粟特人之祆神崇拜〉，收入榮新江主編，《唐研究》（北京：北京大學出版社，2001），第7卷，頁55-70。

成為高宗前期鎮墓俑的主流樣式，如寧夏固原南郊小馬莊顯慶三年（658）史道洛墓鎮墓武士俑（圖17）。到了高宗後期，鎮墓武士俑帶有岩石狀臺座者增多，而且出現了腳踏臥牛或夜叉的現象，如陝西省禮泉縣昭陵陪葬墓乾封元年（666）韋貴妃墓鎮墓武士俑（彩圖8），與同時期佛教石窟造像和壁畫中的護法神或天王像完全相同。



圖17　唐，史道洛墓鎮墓武士俑（顯慶三年〔658〕，寧夏固原南郊小馬莊村出土，固原地區博物館藏）

綜上所述，從北魏到唐代初期，墓室門口、石墓門和石葬具上出現佛教護法神圖象與鎮墓武士俑向佛教護法神形象轉變並非同步，鎮墓武士俑要晚許多。但是，當鎮墓武士俑轉變為佛教護法神形象時，墓室門口、石墓門和石葬具上就罕見佛教護法神圖象了。自從唐高宗時期以後，護法神或天王樣式的鎮墓武士俑便成為鎮墓神煞組合中的穩定樣式。從北魏到武周時期，墓葬中借用佛教護法神形象從墓門壁畫和石墓門、石葬具雕刻的形式向明器系統中的鎮墓武士俑的形式轉換，表明佛教觀念和藝術圖象在中土喪葬活動中的一種世俗化過程，是一種潛在而重要的文化蛻變。

三、護法神式鎮墓俑身份和形象特徵的來源

如第一節所述，根據唐代文獻記載和考古資料，學者們推定唐墓中一對佛教護法神式的鎮墓武士俑為「當壙」、「當野」。雖然「當壙」、「當野」的名稱與佛教沒有直接關係，但是依據流行於唐高宗（649-683在位）至唐德宗（779-805在位）時期的鎮墓武士俑的形象特徵來判斷，其形象來自佛教造像中的護法神或天王形象則無法否認。這些護法神樣式的鎮墓武士俑均身穿鎧甲，頭戴兜鍪或頭梳寶髻，披膊多作獸首含臂狀，立於岩石臺座之上，表情和動態也與同時期佛教石窟和寺院中的護法神類似和相同。高宗和武則天時期常見腳踏臥牛者，武周以後多見腳踏夜叉者。例如陝西省乾縣乾陵陪葬墓神龍二年（706）章懷太子墓、陝西省西安市南里王村唐墓出土的鎮墓武士俑（圖18、19），皆頭戴兜鍪和頭梳寶髻，或頭上飾有雙翼者，與佛教造像中的天王像相同，一般被認定是借用天王的形象。在高宗和武則天時期，護法神式鎮墓俑還出現戴獅頭帽或虎頭帽者；從武周時期開始又出現兜鍪





（左）圖18
唐，章懷太子墓鎮墓武士俑（神龍二年〔706〕，1971年陝西省乾縣乾陵出土，乾陵博物館藏）

（右）圖19
唐，鎮墓武士俑（1991年陝西省西安市長安區南里王村出土，陝西省考古研究院藏）

或寶髻上置有鳥形冠飾者。關於這兩種鎮墓武士俑借用何種佛教護法神的形象，仍然可以做一些探討。

對於雙翼冠，松本榮一、[39] 田邊勝美、[40] 孫機[41] 等學者已經指明是西來文化因素，他們均認為與波斯薩珊朝諸王如卑路斯一世（Pirooz I，457-483）、庫斯老二世（Chosres II，590-627）王冠上的雙翼冠飾有關。夏鼐在二十世紀五〇年代就指出波斯薩珊朝錢幣上的國王王冠上的雙翼冠飾是太陽神或祆教之神韋勒斯拉格納（Verethragna）象徵，[42] 後來李鐵生也有相同的看法。[43] 其實，波斯薩珊朝國王的雙翼冠飾的來源可以追溯到古代西亞流行的翼碟神徽（winged dish），而這種翼碟神徽最初是從埃及傳到西亞的，通過敘利亞人在赫梯人中傳播。在赫梯人的神祇圖象中可以看到翼碟神徽被當作神祇的冠飾。爾後翼碟神徽被亞述人用來表示阿舒爾

39. 松本榮一，《燉煌畫の研究》（東京：東方文化學院東京研究所，1937）。
40. 田邊勝美，〈ギリシア美術の日本佛教美術に對する影響：ヘルメース神像と（兜跋）毘沙門天像の羽翼冠の比較〉，《東洋文化》75（1995）：43-78。
41. 孫機，《中國古輿服叢論》（北京：文物出版社，2002），頁177-181。
42. 夏鼐，〈中國最近發現的波斯薩珊朝銀幣〉，《考古學報》1957年第2期，頁49-60。
43. 李鐵生，《古中亞幣》（北京：北京出版社，2006），頁281。



圖20　唐，敦煌莫高窟一二窟前室西壁壁畫天王像

神（Ashur），出現頻率很高，甚至在青銅頭盔也刻有這種神徽。[44] 接著，這種神徽又被阿契美尼德時期的波斯人借用，當作最高神祇阿胡拉·馬茲達（Ahura-Mazda）的象徵。同時，古代西亞和波斯地區普遍流行星月崇拜。到了波斯薩珊朝時期這種雙翼神徽便與星月圖象組合在一起，用作國王的冠飾。我們在薩珊錢幣看到的國王雙翼星月冠飾就是這樣的組合，以表達王權神授的觀念。田邊勝美認為護法神的雙翼冠還接受了希臘和羅馬神祇赫爾美斯或墨丘利烏斯（Hermes／Mercurius）的影響。[45] 這種雙翼冠飾可能在犍陀羅與佛教護法神結合後傳到中國，[46] 在北魏到隋代時期的石窟造像中可以看到多例護法金剛、力士或神王頭上有雙翼冠飾，山西省大同雲岡石窟第五、六、七、八、九、一〇窟等均有頭戴雙翼冠飾的護法金剛、力士或神王，河南省安陽靈泉寺大住聖窟門口兩側頭戴雙翼冠的神王更是典型實例。大約從隋末唐初開始，一些被確認為天王的護法神像也戴有雙翼冠，並且成為天王的特徵之一，例如敦煌莫高窟第三八〇窟和一二窟的壁畫天王像（圖20）等。雙翼冠飾不僅出現在佛教護法神或天王的頭上，而且成為世俗的將軍或武官所戴武弁包葉上的裝飾。唐墓出土的一些武官俑和唐帝陵神道上一些石雕武將均戴有這種雙翼武弁。關於這一點，孫機已有闡述。[47] 波斯國王的雙翼星月冠傳到中土以後只有在極少的情況下基本保持原樣，如西安碑林博物館所藏顯慶三年（658）道德寺碑上的天王像所戴雙翼星月冠飾（圖21），大多數僅留雙翼而去掉星月的標誌。也有去掉雙翼而保留星月的實例，例如陝西省靖邊縣文物管理所的石墓門護法神的星月頭飾。

大約在武周時期，洛陽及其附近地區唐墓中護法神式鎮墓武士俑的兜鍪或髮髻

44. Paul Collins, *From Egypt to Babylon: The International Age 1550-500 BC* (London: The British Museum Press, 2008), pp. 128-144.
45. 田邊勝美，〈ギリシア美術の日本佛教美術に對する影響：ヘルメース神像と（兜跋）毘沙門天像の羽翼冠の比較〉，頁43-78。
46. 田邊勝美，〈兜跋毗沙門天の起源〉，《古代オリエント博物館紀要》8（1992）：95-145。
47. 孫機，《中國古輿服叢論》，頁177-181。



圖21 唐，道德寺碑天王像雕刻（顯慶三年〔658〕，西安碑林博物館藏）

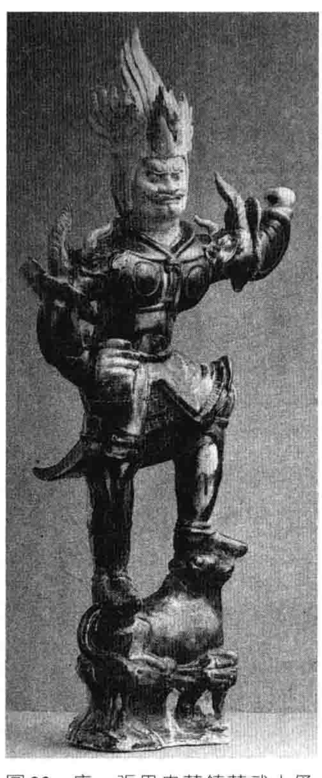


圖22 唐，張思忠墓鎮墓武士俑（長安三年〔703〕，河南省偃師縣縣城東北瑤頭村磚廠出土，鞏義博物館藏）



圖23 唐，李貞墓鎮墓武士俑（開元六年〔718〕，1972年陝西省禮泉縣煙霞鎮興隆村出土，昭陵博物館藏）

上出現了一種全鳥形裝飾，偃師縣縣城東北側瑤頭村磚廠長安三年（703）張思忠墓、偃師縣杏園村景龍三年（709）李嗣本墓和洛陽市龍門景龍三年（709）安菩夫婦墓等墓葬出土的鎮墓武士俑均有這種鳥形冠飾（圖22）。[48] 陝西省關中地區的這種現象似乎出現得略晚一些，但在玄宗開元年間也已經流行，禮泉縣昭陵陪葬墓開元六年（718）越王李貞墓中的鎮墓武士俑是較早的實例之一（圖23）。[49] 鎮墓武士俑兜鍪或髮髻上這種鳥形裝飾，體型較大，一般作昂首展翅翹尾的姿態，勾喙長尾，有的喙含圓珠，與唐代流行的鳳鳥或朱雀圖象類似。

田邊勝美曾經論證貴霜王朝伽膩色伽一世（Kanishka I）金幣上頭頂有鳥形飾

48. 偃師縣文物管理委員會，〈河南偃師縣隋唐墓發掘簡報〉，《考古》1986年第11期，頁994-999、993；中國社會科學院考古研究所河南第二工作隊，〈河南偃師杏園村的六座紀年唐墓〉，《考古》1986年第5期，頁429-457；洛陽市文物工作隊，〈洛陽龍門唐安菩夫婦墓〉，頁21-26、14，圖版三-九。

49. 昭陵文物管理所，〈唐越王李貞墓發掘簡報〉，《文物》1977年第10期，頁41-49。

的烏爾拉格諾（Orlagno）神像是伊朗和犍陀羅美術的結合，認為是兜跋毗沙門天王像的原型，並且將其與日本現存的教王護國寺毗沙門天像和《別尊雜記》中的毗沙門天像聯繫起來。[50] 敦煌莫高窟第二五七窟和第二六三窟中的北魏壁畫護法神頭上有鳥形冠飾，有學者認為是天王像，[51] 這是在中國難得一見的實例。但是，自北朝到唐代佛教造像或繪畫中凡是有榜題的天王像或是在圖象程式中可以確認的天王像罕有這種鳥形冠飾。楊潔認為「唐代石窟中也多有頭戴金翅鳥寶冠的天王造像和圖象，足以成為唐墓中鎮墓守護神造型的粉本」。[52] 她可能將雙翼冠和鳥形冠飾混淆了。縱觀中國唐代佛教造像中的天王像，一般頭上或梳寶髻，或戴寶冠，或戴兜鍪，或加雙翼冠飾，而戴鳥形冠飾並未成為唐代天王像的特徵之一。那麼，武周以後鎮墓武士俑所戴的鳥形冠飾來自哪裡呢？雖然這些鎮墓武士俑的鳥形冠飾與同時期的天王像沒有必然關係，但是卻有可能與其他佛教護法神圖象有關聯。

在佛教的護法天龍八部中，迦樓羅（Garuda），又名金翅鳥，是專食毒龍（毒蛇）的神鳥，其在中國北朝到唐代佛教雕刻和繪畫中的形象有四種：

第一種是腰部以上為人形，人面鳥嘴，雙肩生翼，下身為鳥形，如新疆克孜爾石窟第一七八窟殘存的壁畫迦樓羅圖象。

第二種是人首鳥嘴鳥身，如雲岡石窟第一二窟前室西壁佛龕頂部中央的迦樓羅雕刻。

第三種為全鳥形，類似鷹隼，如新疆庫木吐喇石窟第二三窟主室券頂中脊所繪叼蛇的迦樓羅圖象和河北省南響堂山第七窟外立面石刻屋脊正中昂首展翅翹尾的迦樓羅雕刻。在唐代其形象類似流行的鳳鳥形象。

第四種為鎧甲武士與神鳥組合的形象，神鳥立於武士頭上，作昂首展翅翹尾狀，神鳥與唐代流行的鳳鳥和朱雀類似，如莫高窟第二二〇窟北壁初唐東方藥師經變圖護法部眾中的迦樓羅（圖24）、安西榆林窟第二五窟西壁彌勒經變圖護法部眾中的迦樓羅（圖25）、莫高窟第一五八窟西壁涅槃變北側的護法部眾中的迦樓羅等等。在這些經變圖中，天王、龍神、夜叉、迦樓羅、摩睺羅伽等護法部眾排列在一起。[53] 龍

---

50. 田邊勝美，〈ギリシア美術の日本佛教美術に對する影響：ヘルメース神像と（兜跋）毘沙門天像の羽翼冠の比較〉，頁43-78。
51. 李凇，〈略論中國早期天王圖像及其西方來源〉，氏著，《長安藝術與宗教文明》（北京：中華書局，2002），頁105-141。
52. 楊潔，〈唐代鎮墓天王俑的世俗化佛教因素考略〉，《四川文物》2009年第5期，頁37-42。
53. 在佛經中可以找到很多關於護法部眾侍衛供養佛陀和聆聽佛陀說法場面的描述。例如，東魏天竺優婆塞瞿曇般若流支譯《金色王經》言：「爾時，世尊有多比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷、諸王、王等群臣宰相、種種外道、沙門婆羅門、波離婆闍迦、天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽等，侍衛供養，恭敬尊重，奉給所須。」見《大正藏》，第3冊，頁388。



圖24 唐，莫高窟二二〇窟北壁東方藥師經變圖護法部眾中的迦樓羅



圖25 唐，榆林窟二五窟西壁彌勒經變圖護法部眾中的迦樓羅

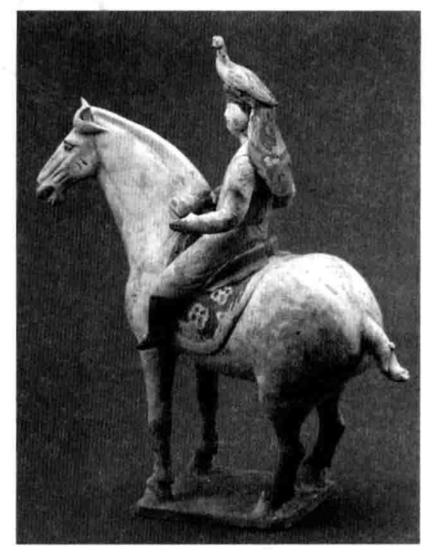
神和摩睺羅伽也是身披鎧甲的武士形象，頭頂盤有龍或蟒，以表示其身份。

第一、二、三種在北朝時期均已出現，第四種年代較晚，在唐代初期以後才出現，並且在佛教經變圖中逐漸流行。第四種迦樓羅的形象與武周以來墓葬中的戴鳥形冠飾的鎮墓武士俑的裝扮、面目十分相似，而且兩者出現的時間也基本吻合。所以，唐墓中頭戴兜鍪和頭梳寶髻或戴雙翼冠而無鳥形冠飾的護法神式鎮墓武士俑應該是借用佛教造像中的天王形象，而武周及其以後戴鳥形冠飾的護法神式鎮墓武士俑應是借用佛教圖象中的迦樓羅形象。筆者認同楊潔所提出之鎮墓武士俑所戴鳥形冠飾是金翅鳥的象徵這一點，但是不同意她稱頭上有金翅鳥的鎮墓武士俑為天王俑。這些頭戴金翅鳥的鎮墓武士俑與莫高窟第二二〇窟北壁初唐東方藥師經變圖護法部眾中的迦樓羅、安西榆林窟第二五窟彌勒經變和莫高窟第一五八窟中唐涅槃經變中的迦樓羅形象相同。也就是說，武周時期及其以後墓葬中的鎮墓武士俑並不只是借用佛教護法神中的天王形象，還借用了迦樓羅形象，而且很流行。

關於第四種迦樓羅的形象，即佛教經變圖中頭戴鳥形冠飾的護法神，與二世紀貴霜王朝伽膩色伽一世金幣中的烏爾拉格諾神像以及日本教王護國寺的毗沙門天像和《別尊雜記》中的毗沙門天像之間是何種關係，尚待進一步探討。有一點必須明白，在整個亞洲中古時期的各種文

又如，隋天竺三藏闍那崛多譯《八佛名號經》：「佛說是經已，長老舍利弗及天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽、人非人等，一切大眾，聞佛所說，歡喜奉行。」見《大正藏》，第14冊，頁76。

化中，頭上有鳥形冠飾的神祇並不僅出現在佛教中，即使在佛教中也不只是單一神祇戴有鳥形冠飾。故在探討某一種戴鳥形冠飾的神祇時，要區別清楚其流行的範圍和時段，及其所屬的宗教文化。從實際的材料來看，鳥形冠飾從貴霜錢幣烏爾拉格諾神像到敦煌西魏石窟護法神，又到唐代鎮墓俑，再到日本兜跋毗沙門天像和《別尊雜記》中的毗沙門天像，未必僅是一種單線傳承。值得一提的是，在唐代宮廷樂舞的表演中，舞伎常常頭戴鳥形冠飾。《通典》卷一四六〈樂六・坐立部伎〉記載：「光聖樂，玄宗所造也。舞者八十人，鳥冠，五彩畫衣。兼以上元、聖壽之容，以歌王業所興。……天授樂，武太后天授年所造也。舞四人，畫衣五彩，鳳冠。……鳥歌萬歲樂，武太后所造也。時宮中養鳥能人言，又常稱萬歲，為樂以象之。舞三人，緋大袖，並畫鸜鵒，冠作鳥象。」[54] 另外，在出土的唐俑和石槨線刻畫中也可以找到戴鳥形冠飾的例子，例如，北京故宮博物院所藏的一件戴鳥冠的三彩女坐俑，西安市東郊出土唐開元十二年（724）金鄉縣主墓的一件戴孔雀冠的彩繪騎馬女樂俑（圖26）以及二〇〇四年出土的唐玄宗貞順皇后石槨內壁的一個頭戴鳳冠的貴婦形象（圖27），[55] 可見戴鳥形冠飾也是唐代貴族生活中的一種現象。經變圖中用頭戴鳥形冠飾的武士表現迦樓羅的情況，可以與在經變圖中並列出現的武士形象如龍神、摩睺羅伽、摩羯等頭上分別飾有龍、蟒、魚的作法一併考慮，均是表明身份的作用，頭戴鳥形冠飾的迦樓羅或許是唐朝本土佛教經變圖的一種作法。


圖26　唐，金鄉縣主墓彩繪騎馬女樂俑（開元十二年〔724〕，1991年陝西省西安市東郊灞橋鎮呂家堡村出土，西安博物院藏）

前述列舉的敦煌壁畫護法神圖象是保存至今的實例，其實，在唐代長安和洛陽兩京寺院中存在著大量經變壁畫，晚唐張彥遠《歷代名畫記》卷三〈記兩京外州寺觀壁畫〉記載會昌滅法之後倖存的長安和洛陽寺院壁畫中仍有不少佛教經變壁畫，例如長安光宅寺東菩提院尹琳所繪〈西方變〉、淨土院小殿吳道子所繪〈西方變〉、雲花

54. 杜佑撰，《通典》（北京：中華書局，1984），頁761-762。

55. 關於金鄉縣主墓的女樂俑及貞順皇后石槨的詳細資訊，分見西安市文物保護考古所王自力、孫福喜編著，《唐金鄉縣主墓》（北京：文物出版社，2002），頁54-55，圖版60；程旭、師小群，〈唐貞順皇后敬陵石槨〉，《文物》2012年第5期，頁74-96。





（左）圖27
唐，貞順皇后石槨內壁貴婦線刻（開元二十五年〔737〕，2004年陝西省長安區大昭鎮龐留村出土，陝西歷史博物館藏）

（右）圖28
唐，鎮墓武士俑（1984年陝西省西安市東郊出土，西安博物院藏）

寺小佛殿趙武端所繪〈淨土變〉、西塔院吳道子所繪〈彌勒下生變〉，洛陽敬愛寺西禪院王韶應和董忠所繪〈西方彌勒變〉、大雲寺佛殿尉遲乙僧所繪〈淨土經變〉、昭成寺程遜所繪〈淨土變〉等等。[56] 相信這些經變圖中護法神圖象是重要的組成部分，它們當對兩京地區墓葬中的護法神式鎮墓武士俑產生直接影響。

在山西省長治，陝西省關中，河南省安陽、鞏義，河北省獻縣、南和、安國、定州等地唐墓出土的鎮墓武士俑中還有一定數量頭戴獅或虎頭帽的類型（圖28）。關於這種戴獸頭帽的鎮墓武士俑，謝明良、邢義田已經闡明是希臘藝術中的戴獅皮帽的赫拉克利斯（Heracles）形象在犍陀羅地區轉變為佛教護法神後，再通過佛教東傳中土，爾後又對墓葬鎮墓武士俑影響所致。[57] 我們在四到九世紀的佛教石窟藝術中可以看到多例戴獅頭帽的力士、天王、乾闥婆等護法神。獅頭帽流行的同時也出現了虎頭帽，可能是本土化的一種表現，但是有些很難辨別獅頭帽還是虎

56. 張彥遠著，俞建華注釋，《歷代名畫記》（上海：上海美術出版社，1964），頁60-75。
57. 謝明良，〈希臘美術的東漸？從河北獻縣唐墓出土陶武士俑談起〉，《故宮文物月刊》15（1997），頁32-53；邢義田，〈赫拉克利斯（Heracles）在東方——其形象在古代中亞、印度與中國造型藝術中的流傳與變形〉，收入榮新江、李孝聰編，《中外關係史——新史料與新問題》（北京：科學出版社，2004），頁15-47。

頭帽。在這些護法神中，戴獅頭帽或虎頭帽的乾闥婆出現的頻率較高，謝明良援引日本文治年間（1185-1190）成書的《覺禪抄》的記載說明穿甲冑和戴獅子冠為乾闥婆的形象特徵。[58] 在墓葬中戴獅或虎頭帽的鎮墓武士俑至遲於唐高宗早期就已經出現，直到唐玄宗時期仍然可以看到。邢義田指出，墓葬出現戴獅或虎頭帽的鎮墓武士俑與佛教石窟中佛陀或天王身旁的戴獅或虎頭帽的乾闥婆較為常見的時期相符，因此鎮墓武士俑應該是借用了戴獅或虎頭帽的乾闥婆形象。[59] 除了鎮墓武士俑有戴獅或虎頭帽者之外，陝西省乾縣乾陵陪葬墓懿德太子墓和富平縣定陵陪葬墓節愍太子墓出土有戴虎頭帽的儀仗士兵俑，[60] 這意味著當時虎頭帽並不僅僅用於表現神祇，也是士兵或儀仗隊的一種裝備。《南齊書》卷五七列傳第三八〈魏虜〉記載：「宏引軍向城南寺前頓止，從東南角溝橋上過，伯玉先遣勇士數人著斑衣虎頭帽，從伏竇下忽出，宏人馬驚退，殺數人，宏呼善射將原靈度射之，應弦而倒。宏乃過。」[61] 可知南北朝時期便有士兵戴虎頭帽進行實戰的例子。

四、結語

十六國及北朝時期，中國北方佛教昌行，朝廷和民間建造佛教石窟和寺院的活動大盛，佛教信仰和圖象也滲入中國傳統墓葬習俗，一些胡漢貴族墓葬的墓室門和石棺假門直接模仿石窟門的樣式，以及借用護法神圖象，便是這種趨勢的實證。入華粟特人墓葬石葬具上的聖火祭拜儀式也利用了當時流行的佛教護法神形象，這種現象在一定程度上折射出民族與宗教相關聯的文化取向。

從北魏中後期到唐代初期，墓葬中的護法神圖象發生了一種有趣的轉變，即由墓門口兩側的壁畫形式、石墓門和石葬具的雕刻形式向隨葬明器系統的俑像形式轉變，這種轉變並不僅是純形式上的轉化，其中蘊含著佛教世俗化觀念的轉向以及傳統明器功能的某種轉換或增益。

通過對唐代墓葬中的護法神式鎮墓武士俑的分析，可以觀察到護法神式鎮墓武士俑形象並不僅僅借用天王形象，也借用了當時流行的天龍八部圖象中戴獅或虎頭

58. 謝明良，〈希臘美術的東漸？從河北獻縣唐墓出土陶武士俑談起〉，頁32-53。
59. 邢義田，〈赫拉克利斯（Heracles）在東方——其形象在古代中亞、印度與中國造型藝術中的流傳與變形〉，頁15-47。
60. 陝西省博物館、乾陵文教局唐墓發掘組，〈唐懿德太子墓發掘簡報〉，《文物》1972年第7期，頁26-32；陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會，《唐節愍太子墓發掘報告》（北京：科學出版社，2004），頁81-83。
61. 蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1972），第2冊，頁997。

帽的乾闥婆形象，和戴鳥形冠飾的迦樓羅形象，再加上護法神式鎮墓武士俑腳下的小夜叉以及偶爾在墓葬中獨立出現的夜叉俑（圖29），[62] 可知佛教藝術中的多種護法神形象已出現在作為墓葬明器的俑群之中。這也是本文不使用流行的「天王俑」一詞，而使用「護法神式鎮墓武士俑」的原因，以表明此種鎮墓武士俑圖象來源的多樣性。由此，或可以對唐代鎮墓武士俑所體現的佛教因素進行更加細緻的了解。



圖29　唐，夜叉俑（陝西省西安市東郊韓森寨唐墓出土）

62. 陝西省西安市東郊韓森寨唐墓曾出土一對站立姿態的夜叉俑，面目兇惡，頭髮豎立，肌肉隆起，三指二趾，僅著犢鼻褌，與護法神式鎮墓武士俑腳下的夜叉造型類同。參見陳根遠主編，《中國古俑》（武漢：湖北美術出版社，2001），圖版266。

參考書目

【傳統文獻】

三藏闍那崛多譯，《八佛名號經》，收入《大正藏》，第14冊。
王溥，《唐會要》，北京：中華書局，1955。
李昉等撰，《太平廣記》，北京：中華書局，1961。
李林甫等撰，陳仲夫點校，《唐六典》，北京：中華書局，1992。
杜佑，《通典》，北京：中華書局，1984。
張彥遠著，俞建華校注，《歷代名畫記》，上海：上海美術出版社，1964。
張說等撰，《大唐開元禮》，北京：民族出版社，2000。
蕭子顯，《南齊書》，北京：中華書局，1972，第2冊。
優婆塞瞿曇般若流支譯，《金色王經》，收入《大正藏》，第3冊。

【近人論著】

（一）中文專著

大同市考古研究所
2011a 〈山西大同文瀛路北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》第12期，頁26-36、60。
2011b 〈山西大同雲波里路北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》第12期，頁13-25。
山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晉源區文物旅遊局
2001 〈太原隋代虞弘墓清理簡報〉，《文物》第1期，頁25-52。
2005 《太原隋虞弘墓》，北京：文物出版社，頁121-152。
山東省文物考古研究所
1984 〈臨淄北朝崔氏墓〉，《考古學報》第2期，頁221-244。
中國社會科學院考古研究所河南第二工作隊
1986 〈河南偃師杏園村的六座紀年唐墓〉，《考古》第5期，頁429-457。
尹夏清
2005 〈陝西靖邊出土彩繪貼金浮雕石墓門及其相關問題探討〉，《考古與文物》第1期，頁49-53。
2006a 〈唐沙州刺史李無虧石墓門圖像試析〉，《敦煌學輯刊》第1期，頁63-68。
2006b 〈北朝隋唐石墓門及其相關問題研究〉，成都：四川大學歷史文化學院博士學位論文。
王去非
1956 〈四神、巾子、高髻〉，《考古通訊》第5期，頁50-54。
王團戰
2004 〈大周沙州刺史李無虧墓及徵集到的三方唐代墓誌〉，《考古與文物》第1期，頁25-31。
王維坤
2008 〈論西安北周粟特人墓和罽賓人墓的葬制和葬俗〉，《考古》第10期，頁71-81。
白彬
2006 〈雷神俑考〉，《四川文物》第6期，頁66-75。
西安市文物保護考古所
2004 〈西安市北周史君石槨墓〉，《考古》第7期，頁38-49。
2005 〈西安市北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，《文物》第3期，頁4-33。
西安市文物保護考古所王自力、孫福喜
2002 《唐金鄉縣主墓》，北京：文物出版社。

西安市文物保護研究所程林泉、張小麗、張翔宇

2005 〈談談對北周李誕墓的幾點認識〉，《中國文物報》2005.10.21。

吳鋼主編

1996 《全唐文補遺》，西安：三秦出版社，第3輯。

呂建中主編

2009 《大唐西市博物館》，西安：陝西人民美術出版社。

李淞

2002 〈略論中國早期天王圖像及其西方來源〉，氏著，《長安藝術與宗教文明》，北京：中華書局，頁105-141。

李鐵生

2006 《古中亞幣》，北京：北京出版社。

沈睿文

2012 〈唐宋墓葬神煞考源——中國古代太一出行系列研究之三〉，收入榮新江主編，《唐研究》，北京：北京大學出版社，第18卷，頁201-223。

邢義田

2004 〈赫拉克利斯（Heracles）在東方——其形象在古代中亞、印度與中國造型藝術中的流傳與變形〉，收入榮新江、李孝聰編，《中外關係史——新史料與新問題》，北京：科學出版社，頁15-47。

林聖智

2010 〈北朝晚期漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化——以北齊安陽石棺床為主的考察〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》81.3：513-596。

河北省文物研究所

2001 《宣化遼墓：1974-1993年考古發現報告》，北京：文物出版社，上冊。

姜伯勤

1999 〈安陽北齊石棺床畫像石的圖像考察與入華粟特人的祆教美術〉，《藝術史研究》1：151-186。

2001 〈唐安菩墓所出三彩駱駝所見「盛於皮囊」的祆神——兼論六胡州突厥人和粟特人之祆神崇拜〉，收入榮新江主編，《唐研究》，北京：北京大學出版社，第7卷，頁55-70。

2004 〈隋檢校薩保虞弘墓石槨畫像石圖像程式試探〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，頁29-50。

2005 〈北周粟特人史君石堂圖像考察〉，《藝術史研究》7：281-298。

昭陵文物管理所

1977 〈唐越王李貞墓發掘簡報〉，《文物》第10期，頁41-49。

段文傑、樊錦詩

2006 《中國敦煌壁畫全集．5　敦煌．初唐》，瀋陽：遼寧美術出版社。

洛陽市文物工作隊

1982 〈洛陽龍門唐安菩夫婦墓〉，《中原文物》第3期，頁21-26、14。

夏鼐

1957 〈中國最近發現的波斯薩珊朝銀幣〉，《考古學報》第2期，頁49-60。

孫機

2002 《中國古輿服叢論》，北京：文物出版社。

徐蘋芳

1963 〈唐宋墓葬中的「明器神煞」與「墓儀」制度——讀《大漢原陵秘葬經》箚記〉，《考古》第2期，頁87-106。

陝西省文物事業管理局

1987 《陝西陶俑精華》，西安：陝西人民美術出版社。
陝西省文物管理委員會
1964 〈陝西省三原縣雙盛村隋李和墓清理簡報〉，《文物》第1期，頁27-42。
1960 〈山西大同郊區五座遼壁畫墓〉，《考古》第10期，頁7-11、37-42。
陝西省考古研究所
1960 〈西安東郊唐蘇思勖墓清理簡報〉，《考古》第1期，頁30-36。
1998 《陝西新出土文物選萃》，重慶：重慶出版社。
陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會
2004 《唐節愍太子墓發掘報告》，北京：科學出版社。
陝西省博物館、昭陵博物館
1991 《昭陵文物精華》，西安：陝西人民美術出版社。
陝西省博物館、乾陵文教局唐墓發掘組
1972 〈唐懿德太子墓發掘簡報〉，《文物》第7期，頁26-32。
陝西省博物館、文管會
1974 〈唐李壽墓發掘簡報〉，《文物》第9期，頁71-88、61。
偃師縣文物管理委員會
1986 〈河南偃師縣隋唐墓發掘簡報〉，《考古》第11期，頁994-999、993。
商彤流、馬升
2012 〈山西地區出土壁畫概述〉，收入馬升主編，《中國出土壁畫全集．2　山西》，北京：科學出版社，頁I-V。
張文霞、廖永民
2003 〈隋唐時期的鎮墓神物〉，《中原文物》第6期，頁64-70。
張國柱、李力
1999 〈西安發現唐三彩窯址〉，《文博》第3期，頁49-57。
張慶捷
2003 〈虞弘墓石槨圖像中的波斯因素〉，收入葉奕良主編，《伊朗學在中國論文集》，北京：北京大學出版社，第3集，頁237-255。
2004 〈太原隋代虞弘墓石槨浮雕的初步考察〉，收入巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，頁121-138。
2010 〈入華粟特人石葬具圖像初探〉，氏著，《民族彙聚與文明互動——北朝社會的考古學觀察》，北京：商務出版社，頁429-454。
張慶捷、劉俊喜
2011 〈大同新發現兩座北魏壁畫墓年代初探〉，《文物》第12期，頁52-54。
曹騰騑、阮應祺、鄧傑昌
1982 〈廣東海康元墓出土的陰線刻磚〉，《考古學集刊》2：171-180。
陳根遠主編
2001 《中國古俑》，武漢：湖北美術出版社。
陳黎
2011 〈靖邊北部統萬城遺址周邊發現一座壁畫墓〉，《西安晚報》2011.12.17。
敦煌文物研究所
1987 《中國石窟．敦煌莫高窟．4》，北京：文物出版社。
敦煌研究院
1997 《中國石窟．安西榆林窟》，北京：文物出版社。
程旭、師小群

2012 〈唐貞順皇后敬陵石槨〉,《文物》第5期,頁74-96。

程林泉

2006 〈西安北周李誕墓的考古發現與研究〉,收入西北大學考古學系、西北大學文化產業與考古學研究中心編,《西部考古》,西安:三秦出版社,頁391-400。

程林泉、張小麗、張翔宇

2005 〈陝西西安發現北周婆羅門後裔墓葬〉,《中國文物報》2005.10.21第1版。

賀華

1998 〈李和墓誌銘補考〉,《文博》第4期,頁81-82。

楊巨平

2006 〈虞弘墓祆教文化內涵試探〉,《世界宗教研究》第3期,頁103-111。

楊軍凱

2004 〈論西安北周涼州薩保史君石堂的圖像程式〉,收入西安市文物保護考古所,《西安文物考古研究》,西安:陝西人民出版社,頁192-202。

楊潔

2009 〈唐代鎮墓天王俑的世俗化佛教因素考略〉,《四川文物》第5期,頁37-42。

葛承雍

2009 〈祆教聖火藝術的新發現——隋代安備文物初探〉,《美術研究》第3期,頁14-18。

2010 〈隋安備墓新出土石刻圖像的粟特藝術〉,《藝術史研究》12:1-13。

榮新江

2002 〈Miho美術館粟特石棺床屏風的圖像及其組合〉,《藝術史研究》4:199-221。

趙振華、朱亮

1982 〈安菩墓誌初探〉,《中原文物》第3期,頁37-40。

趙晶

2009 〈北周史君墓「四臂守護神」圖像的相關研究——兼談與「天王俑」的關係〉,《陝西歷史博物館館刊》16:292-298。

齊東方

2006 〈虞弘墓人獸搏鬥圖像及其文化屬性〉,《文物》第8期,頁78-84。

鄭州市文物考古研究所

2004 《中國古代鎮墓神物》,北京:文物出版社。

謝明良

1997 〈希臘美術的東漸?從河北獻縣唐墓出土陶武士俑談起〉,《故宮文物月刊》15:32-53。

2007 〈山西唐墓出土陶瓷初探〉,氏著,《中國陶瓷史論集》,臺北:允晨文化實業股份有限公司,頁5-33。

(二)日文專著

金元龍編

1974 《韓國美術全集·4 壁畫》,東京:同和出版公社。

室山留美子

2006 〈「祖明」と「魌頭」——いわゆる鎮墓獣の名稱をめぐって〉,《大阪市立大學東洋史論叢》15:73-88。

松本榮一

1937 《燉煌畫の研究》,東京:東方文化學院東京研究所。

朝鮮民主主義人民共和國社會科學院、朝鮮畫報社編

1986 《德興里高句麗壁畫古墳》,東京:講談社。

田邊勝美

1992 〈兜跋毗沙門天の起源〉，《古代オリエント博物館紀要》8：95-145。

1995 〈ギリシア美術の日本佛教美術に對する影響：ヘルメース神像と（兜跋）毘沙門天像の羽翼冠の比較〉，《東洋文化》75：43-78。

（三）西文專著

Baker, Janet

1999 "Sui and Early Tang Period Images of the Heavenly King in Tombs and Temples," *Orientations* 30.4: 53-57.

Collins, Paul

2008 *From Egypt to Babylon: The International Age 1550-500 BC*, London: The British Museum Press.

Grenet, Frantz, Pénélope Riboud, Junkaiet Yang

2004 "Zoroastrian Scenes on a Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an, Northern China," *Studia Iranica* 33: 273-284.

Juliano, Annette L.

1992 "Northern Dynasties: A Perspective," in *Chinese Archaic Bronzes, Sculpture and Works of Arts, June 2 to June 27, 1992*, ed. J. J. Lally & Co., New York: J. J. Lally & Co., 1992, pp. 1-15.

2006 "Converging Traditions in the Imagery of Yu Hong's Sarcophagus: Possible Buddhist Sources," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 1: 29-50.

Juliano, Annette L., Lerner, Judith A. et al.

1997 "No.125: Eleven Panels and Two Gate Towers with Relief Carvings from a Funerary Couch," *Miho Museum: South Wing*, Shigaraki: Miho Museum, pp. 247-257.

2001 "The Miho Couch Revisited in Light of Recent Discoveries," *Orientations* 32: 54-61.

Lerner, Judith A.

1995 "Central Asians in Sixth-Century China: A Zoroastrian Funerary Rite," *Iranica Antiqua* 30: 179-190.

Marshak, Boris Ilich

2002 "The Miho Couch and the Other Sino-Sogdian Works of Art of the Second Half of the 6th Century," 《Miho Museum研究紀要》4：16-31。

Scanlia, Gustina

1958 "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," *Artibus Asiae* 22: 9-28.

Siren, Osvald

1925 *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, London: Ernest Benn.

（四）網路資源

弗利爾美術館

http://www.scoopweb.com/Charles_Lang_Freer_House，擷取時間：2013年6月26日。

墓主像與唐宋墓葬風氣之變——以五代十國時期的考古發現為中心

李清泉
廣州美術學院藝術與人文學院

墓主像是東漢至魏晉南北朝墓葬藝術中的一種常見題材，有著漫長的歷史傳統。令人倍感奇怪的是，這一墓葬藝術傳統在整個唐代的三百年間，幾乎完全消失不見了，彷彿徹底地淡出了人們的記憶。可是，當歷史進入五代十國，這一墓葬藝術表現題材，不僅多以塑像的全新面目再度出現於當時的墓葬，且其影響一直持續到宋元時期。墓主像在五代十國時期的再度出現及其形態變化，預示著唐宋之交，人們對這一傳統喪葬藝術表現題材的觀念和認識，漸漸地發生了一些變遷。根據這一徵兆的啟示，本文試圖聚焦於五代十國時期墓主像的相關發現與文獻記載，梳理其前後的歷史文脈，觀察其中暗含的新資訊，以期從藝術形式與喪葬儀禮的角度，理解當時墓葬風氣乃至社會文化的有關變動。所關心的基本問題有二：其一，在唐代已幾近消亡的墓主像題材何以在五代時期再度流行，而且一變而為雕塑的形式；其二，三維立體的墓主像進入墓葬後，究竟給墓葬帶來何種影響。

一、再度流行的墓主像

一九五九年，考古工作者在西安發掘了唐代大宦官高力士兄長高元珪的墓葬，在這座建於天寶十五年（756）的壁畫墓中，出現了倚坐在一把椅子上的墓主人畫像（圖1）。[1] 一九八八年，考古工作者又在北京市宣武區發現了建於唐史思明天順元年（759）的何府君



圖1　唐，高元珪墓北壁墓主像

1. 賀梓城，〈唐墓壁畫〉，《文物》1959年第8期，頁31-33。

墓，墓西北側壁畫中亦出現了端坐於一把高背椅上的墓主人畫像。[2] 這兩幅前後僅僅相隔三年的墓主畫像，是迄今為止整個唐代墓葬中僅見的兩例，它們孤零零地坐在整個唐代歷史的中間，十分勉強地維持著從東漢到宋元時期墓主畫像藝術傳統的前後連續性。不過，它們的出現，終於打破了魏晉南北朝之後墓主像表現題材的一度沉寂，而且也彷彿在預示著這一似乎被淡忘已久的墓葬藝術母題終將重新進入人們的視線，回到傳統喪葬文化的歷史場域。然而，待這一題材真正開始再度流行，歷史又走過了一個半多世紀的里程，進入到五代十國時期。

與包括高元珪像和何府君像在內的以往墓主像形態不同，五代十國時期再度流行的墓主像，多是以石雕、金銅等新的表現媒介出現。發現於上個世紀四〇年代的前蜀王建墓（918），其後室石床上方，就出現了代表王建本人的石雕像（圖2-1、2-2、2-3）。這件雕像高度為九六點五公分，刻王建身穿常服，頭著襆頭，袖手坐於「駕頭」（凳子或几狀物）之上。[3]





（左）圖2-1
前蜀，王建石像，四川成都王建墓出土

（右）圖2-2
前蜀，王建石像，四川成都王建墓出土

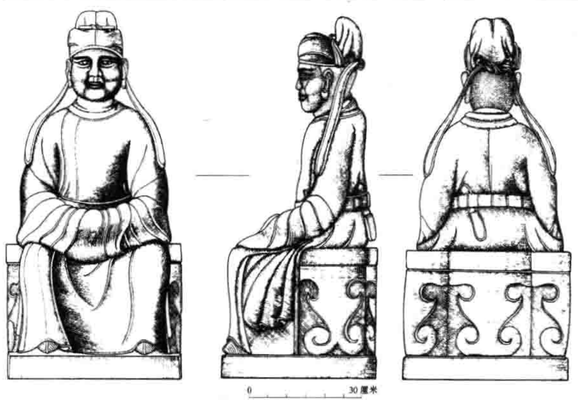


圖2-3　前蜀，王建石像線描圖

2. 王策、程利，〈燕京汽車廠出土的唐代墓葬〉，《北京文博》1999年第1期，頁封二、彩一；高小龍，〈北京清理唐代磚室墓〉，《中國文物報》1998.12.20。
3. 馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》（北京：文物出版社，2002），圖版肆肆、肆伍。

王建墓中以石斫成的墓主像並不是一個孤例。上個世紀七〇年代，浙江省文物管理委員會曾在杭州和臨安清理過幾座五代時期的墓葬，其中位於臨安的二〇號墓（M20），是吳越武肅王錢鏐（907-932在位）第十九子錢元玩（後出家為僧，號普光大師）的墓葬，[4] 該墓有前後二室，其後室當中，原本亦曾設有一尊錢元玩的石雕遺像。[5]

一九九〇年，成都市考古隊在成都西門外白果林社區又發掘了一座王建妃嬪墓，墓中出土一石質女性墓主坐像。因墓葬大部被毀，墓主像原在位置不詳。該石像實物現存永陵博物館，雖然面部已殘，但其技法、風格以及大小，看上去與王建石像基本雷同，估計極有可能出自同一樣稿或同一工匠之手（圖3）。[6]

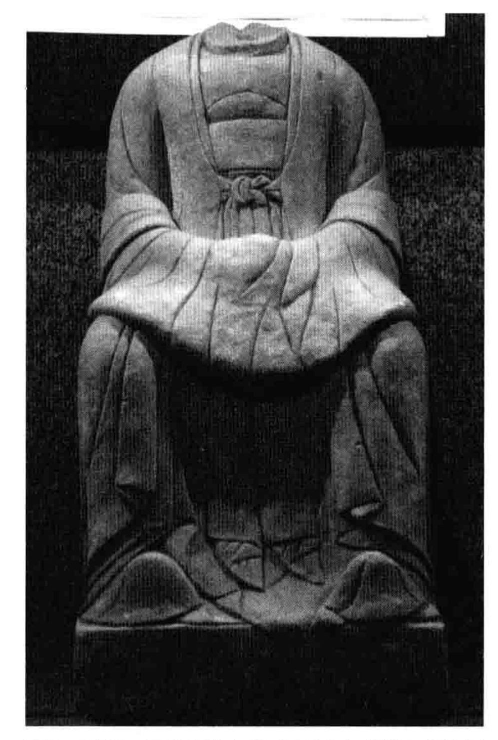


圖3　前蜀，王建妃嬪墓墓主石像（成都：永陵博物館藏）

另據有關記載，位於廣州番禺的南漢國主劉龑墓，其中原本也設有代表劉龑（917-942在位）及其夫人的「金像」。按明末番禺人黎遂球（1602-1646）《蓮須閣集》所記：

> 予家板橋，對岸有洲名北亭，當五羊城之東……崇禎丙子秋，田間有雷出，奮而成穴。耕者梁父過而見之，因投以巨石，空空有聲，乃內一雄雞其中，自伺守，至夜盡，聞雞鳴無恙。於是率子弟入，將大發之，見有金人如翁仲之屬者凡數，舉之各重十五、六斤；其正處二金像，冕而坐，如王者與后之儀，各重五、六十斤……蓋南漢劉氏塚也。[7]

4. 浙江省文物管理委員會，〈杭州、臨安五代墓中的天文圖和秘色瓷〉，《考古》1975年第3期，頁186-194。
5. 發掘報告說：「臨M20，墓葬位置在臨安城南二里許功臣山下。查《臨安縣志》（清宣統二年重修）：『普光大師墓，在縣治南二里淨土寺，武肅王十九子普光修禪於此，圓寂後，即葬焉。墓前建塔，號普光塔，有石琢遺像。』按，吳越武肅王十九子，名元玩，封廬陵侯（見《吳越備史》世系），則普光和尚即錢元玩，墓中出土石雕遺像，墓地周圍環境與所載情況吻合，故墓主人應是錢元玩。」轉引自浙江省文物管理委員會，〈杭州、臨安五代墓中的天文圖和秘色瓷〉，頁189。
6. 張亞平，〈「前蜀后妃墓」應為前蜀周皇后墓〉，《四川文物》2003年第1期，頁36-37。

所謂「其正處二金像，冕而坐，如王者與后之儀，各重五、六十斤」，顯然是劉龑及其夫人的鎏金銅像，故其體量遠較「翁仲之屬」為大。

最近又有新的報導說，二〇一一年，考古工作者於成都龍泉驛區十陵鎮青龍村，發現了後蜀開國元勳趙廷隱的墓葬（950），該墓後室略靠前方的位置上，擺放著一個長一點二公尺、寬一公尺、高零點三公尺的陶質庭院模型，就在這個小型庭院當中，出現了身著紅袍、神態自若、袖手坐在一把靠背椅上的陶塑墓主人像，其周圍還布列著五個呈站立姿態的陶質服侍人物俑（圖4-1、4-2）。[8]


圖4-1　後蜀，宋王趙廷隱墓墓主像


圖4-2　後蜀，宋王趙廷隱墓墓主像

還值得一提的是，承芝加哥大學博士候選人崔善娥（Sun-ah Choi）女史、賓夕法尼亞大學博士候選人池旼暻（Minkyung Ji）女史先後見告，位於朝鮮開成的高麗王朝（918-1392）太祖王建（887-943）墓，亦發現過一尊倚坐在一靠背椅上的墓主人青銅坐像。有趣的是，這尊銅像表現王建頭戴王冠、但全身赤裸，雙手合於胸前，兩條大腿之間還刻意地鑄出其陽具（圖5）。據稱，該像發現時像身附有一層薄紗和帶飾，表明隨葬前曾穿有絲質衣裝。[9] 這一發現似乎可以表明，當時朝鮮

7. 黎遂球，〈弔南漢劉氏墓賦序〉，《蓮須閣集》卷一，收入王鐘翰主編，《四庫禁毀書叢刊》（北京：北京出版社，據北京圖書館藏清康熙黎延祖刻本影印，2000），第183冊，頁30-31。清人王士禎〈偽漢劉龑冢歌〉記曰：「劉龑墓，在番禺東二十里。崇禎九年秋，北亭洲間有雷出，奮而成穴，一田父見之，投以石，空空有聲，乃內一雄雞，夜盡聞雞鳴。於是率子弟以入，堂宇豁然，珠簾半垂，左右金案玉几備列。有金人十二，舉之重各十五六斤。中二金像，冕而坐，若王與后，重各五六十斤。旁有學士十八，以白銀為之。」見王士禎，〈偽漢劉龑冢歌〉，氏著，李毓芙、牟通、李茂肅整理，《漁洋山人精華錄集釋》（上海：上海古籍出版社，據寶華順藏刻本金榮注本為底本，參以惠棟注本、涵芬樓林佶寫刊本校勘，1999），卷一一，頁1696。王士禎在這裡具體談到「有金人十二」和「學士十八」，或另有所本。
8. 參見中國考古網，〈成都發現五代時期宋王趙廷隱墓〉（http://www.kaogu.net.cn/cn/detail.asp?ProductID=13054，擷取時間：2011年12月4日）；王毅、謝濤、龔揚民，〈四川後蜀宋王趙廷隱墓發掘記〉，《中國社會科學報》2011.06.29。
9. 此處所用圖象及其說明資料，皆出自韓國國家博物館編印的《北方的文化遺產》展覽圖錄（見：자국 립중앙박물관，《북녘의 문화유산》，서울：국립중앙박물관，2006）。多謝池旼暻（Minkyung Ji）女史幫助翻譯圖錄中的相關信息！

半島的某些喪葬習俗，與十世紀的中國所興起的相關葬俗，亦有一定內在關聯。

綜合以上發現可知，經過了唐代前後三百年的沉寂，當五代十國時期的墓主像重現於世，它們帶給我們的首先是一種相當陌生的感覺：與以往畫像石墓和壁畫墓裝飾中的墓主畫像全然不同，前蜀永陵中的王建像、王建夫人像，是以石頭雕琢而成的；吳越錢元玩墓中的錢元玩像也是以石頭雕琢而成的；南漢康陵中的劉龑與其夫人像則鑄之以金銅；後蜀宋王趙廷隱墓中的趙廷隱像採用的是陶塑形式。雖說這些墓主像在材質上仍有差異，但它們全都以三維立體的雕塑形式出現，一反唐代之前以壁畫形式表現墓主像的傳統慣例。

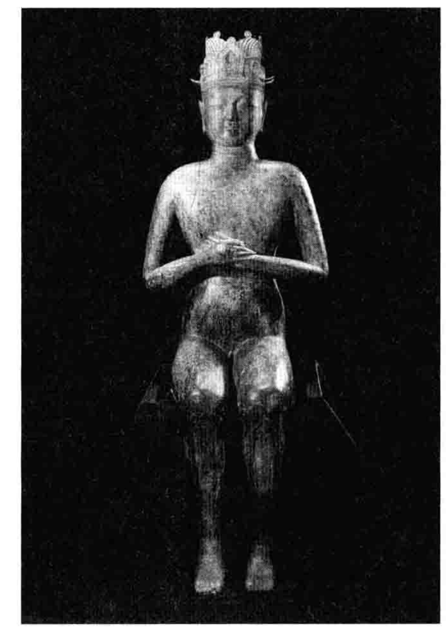


圖5　高麗朝，太祖王建（887-943）青銅坐像

二、五代十國墓主像為何採取雕塑的形式

（一）是「石真」還是「真容」

如果說，五代十國時期的墓主像邏輯上應是唐代以前墓主像的自然延續，那麼我們不免要問：當時各地的藝術工匠們為什麼沒有繼續使用傳統的繪畫媒介，相反地，卻將目光轉向了石頭、陶乃至金屬，將原本可以更容易在平面上描繪的人物形象，從牆面拉到地上？究竟是什麼原因導致了這種從表現媒介到表現形式的一整套變化？採取雕塑這種媒介形式的意義又是什麼？

張勛燎先生在討論前蜀永陵王建石像的性質時指出：漢代天師道至唐宋晚期的各派道教徒，為防止亡者加注於生者，常常在預築的壽塚中瘞埋代表生者本人的「石真」，認為這些具有肖像意義的石頭，可以起到「假人代形」、替生者抵擋一切來自冥界之災禍的作用；此類替代物在漢代還只不過是粗具人形，後來逐漸演變成了肖像；[10] 並由此推論：王建墓應是作為王建的壽陵而建的，而立於後室石床上的

10.　張勛燎，〈試說王建永陵發掘材料中的道教遺跡〉，收入四川省文物考古研究所編，《四川考古論文集》（北京：文物出版社，1996），頁217；與〈試論我國南方地區唐宋墓葬出土的道教柏人俑和石真〉，收入陳鼓應主編，《道家文化研究》（上海：上海古籍出版社，1995），第7輯，頁312-322。

王建石像，應該是道教的一種解注器——「石真」。[11] 之後，張先生又在其宏篇鉅著《中國道教考古》一書中進一步指出：「墓中後壁或棺前單獨出現墓主圓雕石像或陶塑像，皆為道教葬儀有關生墓代人以祈長壽之石真，源於東漢墓葬之道教代人禮俗，唐宋以來川西及江蘇等南方地區考古發掘中多有發現，著名的前蜀永陵王建石像即屬此例。」[12] 張先生的一系列相關研究，無疑揭示了唐宋時期部分墓葬採用「石真」作為道教解注工具的客觀事實。而且，這一解釋似乎剛好回答了當時的墓主像為什麼會轉變為雕塑形式。但是，細加考量，我們感到僅從道教「石真」的角度來解釋唐宋時期開始流行的這類三維立體墓主像，似乎仍有不少令人疑惑之處。針對王建墓石像的「石真」說，王玉冬先生曾提出過相關的質疑。[13] 這裡則就張先生於《中國道教考古》中表達的那種泛石真觀，再做檢視與討論。

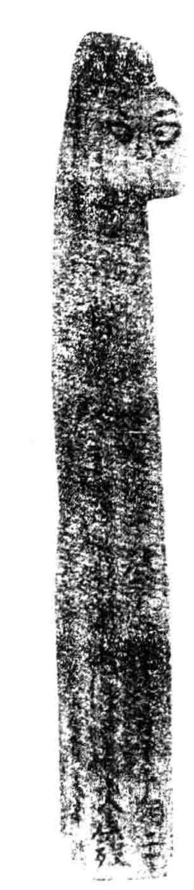
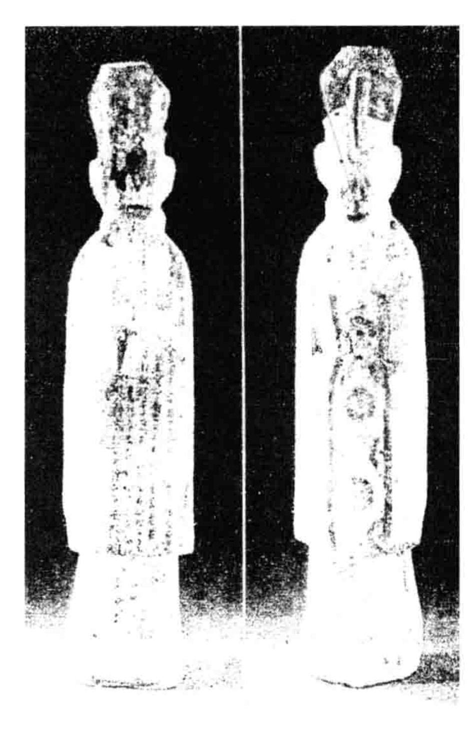


圖6
北宋，江西彭澤元祐五年（1090）墓出土木人

我們從張先生的大著《中國道教考古》第二卷中了解到，各地東漢墓出土的代人用品以粗具人形的「鉛人」為主；[14] 又從第三卷中了解到，東晉十六國以來墓葬當中出土的假人代形之物，可分作「木人」和「石真」兩大類：在北方地區，屬於「木人」類的實物，多出自甘肅武威與敦煌一帶的十六國墓葬，中原地區僅有少數北魏年間的材料發現，而南方地區所見的材料，卻仍是以東漢時期那種粗具人形的鉛人為多，只是在江西一帶的幾座唐宋時期墓葬中才偶爾發現使用木人的例子。可是從現存的兩件實物來看，江西彭澤北宋元祐五年（1090）墓所出的一件木人，仍然只是粗具人形（圖6），而南昌北郊唐大順元年（890）熊氏十七娘墓所出木人，卻是一個頭戴黑帽、身穿長袍的男性形象，與墓主人的實際性別相左。雖說這尊木人已具有完備的人形，但也不過如其背部墨書解注文所明確交代的那樣，只是一件代死者家中人口乃至牲畜受過的「柏人」而已（圖7）。[15] 可見這類木人與墓主人的形象是完全無關的。至於張先生所列述的「石真」一類，則從唐代末年才開始集中出現

11. 張勛燎，〈試說王建永陵發掘材料中的道教遺跡〉，頁213-223。
12. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》（北京：線裝書局，2006），第4卷，頁1314。
13. 王玉冬，〈走近永陵——前蜀王建墓設計方案與思想考論〉，《藝術史研究》11（2009）：227-272。
14. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》，第1卷，頁229-244。
15. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》，第5卷，頁1384-1403。





（左）圖7
唐，南昌北郊唐大順元年（890）熊氏十七娘墓出土木人

（右）圖8
南宋，成都呂忠慶墓出土石人像，1182年

在川西一帶，且明顯具有墓主肖像的意味。可是這類所謂的「石真」，其像身卻不再像前述「木人」那樣書有文字，所見解注文字皆另置石券書刻，而且從目前的發現材料看，確實是「或存像失券，或存券失像」，少有像、券並存者。[16] 唯一兩例像、券並存的墓葬，是發現於成都市撫琴社區金魚村的一座南宋磚室火葬墓（呂忠慶墓）和營門口鄉化成五組新蜀廠工地一號南宋墓。前者將墓主像安設於墓室後龕（圖8），龕內又有墓券明確提到「預造千年吉宅，百載壽堂……今將石真替代，保命延長」的信息；[17] 後者將三彩陶釉墓主坐像安設於棺床之前，墓中同時還出土了刻有「今將石真替代」之語的墓石券。[18] 可是在早於這兩座墓的其他墓葬中，所出墓券往往止言於「石人石契，不得慢臨」，未知其「石人」是否也是墓主像，僅從成都大邑縣安仁鄉五代後蜀墓所出廣政十八年（955）地券中「謹將青石一枚，代替生人」[19] 的文字來看，該墓當中的「石真」，或許仍不過是一塊粗具人形的石頭而已，並不具備墓主像的特徵。

16. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》，第5卷，頁1403-1404。
17. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》，第5卷，頁1410。
18. 張勛燎，〈試說王建永陵發掘材料中的道教遺跡〉，頁215。承審查人提示這則被本文遺漏的材料，本人於此深表謝意。
19. 張勛燎、白彬，《中國道教考古》，第5卷，頁1406-1408。

從張先生大著中的上述資訊可知，東漢至唐宋墓葬所出鉛人和木人，雖然明確屬於道教解注器，但大都是些粗具人形的形象，完全不具有肖像的性質；而到唐末五代時期才剛剛出現的「石真」如何突然變成了墓主人的肖像，也就顯得十分不可思議。

以筆者之見，要確證這類墓主像的「石真」性質，似乎須要同時具備以下條件：其一，須要證明出現這種墓主像的墓葬是死者生前所建的「生墓」。可是，目前發現帶有墓主石像、陶像或金銅像的墓葬，鮮有能夠確認為生墓者，如果說前舉成都近郊的兩座南宋墓即是像、券俱備的完整生墓例子，也有中原地區的考古資料表明，宋金時期許多帶有磚雕彩繪墓主像的墓葬，實際不過是墓主夫婦雙雙亡過之後，由後人將其遷葬合埋的二次葬甚至三次葬，並非死者生前預造的「生塋」，這類墓葬當中的墓主像就顯然不具有「石真」的意義；[20] 其二，須要證明墓主生前有道教信仰或墓葬當中出現其他明顯的道教因素。可是唐宋之際這些帶有墓主像的墓葬，能確認其中有顯著道教因素或墓主人有道教信仰的例子卻不多；其三，甚至還須要證明這種墓主像與「石真」以外的其他事物之間不具有文化關聯，以回答這種墓主像為什麼會在死者入葬之後仍然作為墓葬的有機組成部分。可是，這類墓主像即便曾經被用作「石真」，它們仍然沒有脫離東漢以來的墓主畫像傳統 ——唐代高元珪墓後壁壁畫中端坐於椅子上的墓主畫像，就暗示出墓主塑像與墓主畫像傳統之間的內在聯繫性。相反地，逕以「石真」作解，我們向上找不到其作為視覺藝術層面的內部傳統語境，向下又沒法解釋其繼續留在墓室空間中的意義。

總之，如果沒有具體的佐證材料，唐宋時期的這類石刻或陶塑墓主像，是不能籠統地視之為「石真」的。事實上，「石真」可以含有石墓主像，但石墓主像卻未必都是「石真」。所以說，像王建墓的這類墓主像問題，還是有必要先從肖像藝術的傳統中去尋找與之相關的研究線索。

我們知道，中國肖像畫起源甚早。從東周的敬君畫妻，到西漢毛延壽畫王嬙；從兩漢麒麟閣功臣像與雲臺二十八將圖，到唐代秦府十八學士與凌煙閣功臣圖，都是從古至今膾炙人口的肖像畫事例。值唐五代時期，寫真藝術大興。如：唐閻立本寫太宗御容，韋無忝作高宗、太宗圖，陳閎寫明皇御容；南唐高太沖寫中主真容；前蜀宋藝於大慈寺玄宗御容院「模寫大唐二十一帝聖容，及當時供奉道士葉法善、禪僧一行、沙門海會、內侍高力士」，[21] 後蜀杜齯龜「寫先主太妃太后真於青城山金

---

20. 李清泉，〈「一堂家慶」的新意象 ——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉，《美術學報》2013年第2期，頁18-30。

21. 黃休復撰，秦嶺雲點校，《益州名畫錄》卷下，「宋藝」條（北京：人民美術出版社，以明王世貞《王氏畫苑》本為底本，校以明嘉靖本、清《函海》本等，2003），頁58。

華宮」。[22] 不僅如此，敦煌保存的大量晚唐五代寫真、邈真贊資料，[23] 以及唐宋時期宮廷畫院所設「寫真官」、「畫真官」或「寫貌待詔」等職銜，皆能反映當時肖像畫的興盛。[24]

除了大量的寫真繪畫，寫真雕塑的事例亦不稀見。日本學者大村西崖在其《中國美術史・雕塑篇》中，已列述了唐代各地宮觀、祠廟安設歷朝帝王乃至后妃、寵臣等真容塑像的眾多史實。[25] 類似的事例在五代時期也時有發生。如，前蜀乾德五年（923）八月於上清宮塑王子喬像時，後主王衍就曾命工人於王子喬像的兩側塑了高祖王建和自己的像；[26] 後唐同光四年（926）正月，伐蜀主帥李繼岌與孟知祥同詣大慈寺，拜唐僖宗御容，隨後「又過延祥院，見蜀後主王衍真容，並令撤去，別塑北方天王一軀。」[27]

可以說，到唐五代時期，寫真藝術無論在繪畫層面還是在雕塑層面，其興盛的程度都已遠遠超出往代。這一點，無疑是五代時期墓主像興起的客觀歷史背景。

馮漢驥先生在前蜀王建墓的發掘報告中，對石像做過如下描述與考證：「此造像自其面部觀之，濃眉深目，隆准高顴，薄唇大耳，望之頗為莊嚴。記載中之言前蜀事者，多言王建的狀貌甚偉，如《新五代史・前蜀世家》說：『王建，字光圖，許州舞陽人也。隆眉廣顙，狀貌偉然。』《冊府元龜》卷二二〇（僞部二・形貌）：『蜀王建，字光圖，隆眉廣顙，龍睛虎視……』。」[28] 可見這件石像比較忠實地記錄了王建生前形貌特徵。的確，就目前所見五代十國時期的墓主像遺存而言，此例似乎比以往任何時期的墓主畫像都更具肖像性。看到這類肖像，我們會不由得想起前蜀畫家阮知晦、常重胤等寫王建「真容」等具體史實。[29] 可以推斷，前蜀永陵中的

---

22. 黃休復撰，秦嶺雲點校，《益州名畫錄》卷中，「杜齯龜」條，頁29。
23. 姜伯勤，〈敦煌的寫真邈真與肖像藝術〉，氏著，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁77-92；Roderick Whitfield, *Dunhuang: Buddhist Art from the Silk Road* (London: Textile and Art Publications, 1995), p. 331.
24. 黃休復撰，秦嶺雲點校，《益州名畫錄》卷上，「常重胤」條，頁18；與同書卷中，「張玫」條，頁39。
25. 大村西崖，〈李唐・祠廟の像設〉，氏著，《中國美術史・雕塑篇》（東京：國書刊行會，1980），頁612-618。
26. 據《十國春秋》：「帝（王衍）受道籙于苑中，以杜光庭為傳真天師、崇真館大學士，起上清宮，塑王子晉像，尊為聖祖至道玉宸皇帝；又塑高祖及帝像侍立於左右。」見吳任臣撰，徐敏霞、周瑩點校，《十國春秋》（北京：中華書局，據乾隆五十三年〔1788〕周昂重刻本刊印，1983），卷三七，頁539。
27. 吳任臣撰，徐敏霞、周瑩點校，《十國春秋》卷四八，頁680。
28. 馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》，頁67。
29. 見黃休復撰，秦嶺雲點校，《益州名畫錄》卷上，「常重胤」條，頁18；與同書卷中，「阮知晦」條，頁38。

王建像，必定是參照了王建生前的各種「真容」畫像或塑像而製成的。至於五代十國時期的其他墓主像，恐怕也都大抵如此。

(二) 宛若「真身」的不朽之軀

說到唐五代宮觀、祠廟安設帝王、后妃和寵臣真容塑像的風氣，不能不提《舊唐書》中的一則記載，其中明確說：「天寶中，天下州郡皆鑄銅為玄宗真容，擬佛之制。」[30] 考諸古代典籍，「真容」最初意指佛像。此一術語出現的時間，大約不晚於十六國時期，且其概念的早期應用基本不出佛教聖像的範疇，[31] 故或許有其印度的淵源。《大唐西域記》即曾記述過北印度那揭羅曷國城內石窟中「煥若真容」的「佛影」，說這尊佛影「相好具足，儼然如在。」[32] 於此可知，當時供奉帝王真容塑像的風氣，最初正是受到佛教造像傳統的激發。

如果說，供奉在地上祠廟中的歷代帝王乃至其侍臣的真容，其造作方式與供奉儀軌可以直接對應於寺院當中的佛教尊像，那麼，五代時期深埋於地下的那些與死亡相聯的墓主像，則讓我們聯想到流行於唐宋時期、並且很大程度促動了唐宋「寫真」藝術的高僧「影真」塑像術——一種與當時佛教葬俗有關的製像藝術。

大約七世紀以降，隨著佛教禪宗祖師崇拜的興起，以及密教中所宣揚的以此生

30. 劉昫等撰，《舊唐書》(北京：中華書局，以懼盈齋刻本為底本，參以殘宋本、聞人詮本、武英殿本、浙江書局本、廣東陳氏葄古堂本點校，1975)，第12冊，卷一四二，頁3866。

31. 如：後秦釋道朗在為天竺沙門曇無讖所譯《大般涅槃經》撰寫的序文中提到「真容」，曰：「梵音震響於聾俗，真容巨曜於今日。」見曇無讖譯，《大般涅槃經》卷一，收入《大正藏》，第12冊，第371號，頁365；北魏楊衒之《洛陽伽藍記》卷四在記述白馬寺和法雲寺時分別寫到：「白馬寺，漢明帝所立也……寺上經函，至今猶存。常燒香供養之，經函時放光明，耀於堂宇。是以道俗禮敬之，如仰真容。」見楊衒之撰，周祖謨校釋，《洛陽伽藍記校釋》(上海：上海書店出版社，以明如隱堂本為底本，參校古今逸史本，2000)，頁149-150。又云：「法雲寺，西域烏場國胡沙門曇摩羅所立也……作祇洹寺一所，工制甚精。佛殿僧房，皆為胡飾，丹素炫彩，金玉垂輝，摹寫真容，似丈六之見鹿苑；神光壯麗，若金剛之在雙林。」見楊衒之撰，周祖謨校釋，《洛陽伽藍記校釋》，頁153。北魏酈道元《水經注》、高允〈鹿苑賦〉、乃至著名的梁簡文帝（549-551在位）〈吳郡石像碑〉中，也數次提到「真容」，而且也全都用以指稱佛教尊像。見酈道元著，陳橋驛校正，〈漯水〉，《水經注校正》卷一三（北京：中華書局，2007），頁134、136；高允，〈鹿苑賦〉，道宣，《廣弘明集》卷二九下，收入張元濟等輯，《四部叢刊》初編（上海：上海商務印書館景印本，1922），第488冊，頁15-17；梁簡文帝〈吳郡石像碑〉，收入高步瀛選注，孫通海點校，《南北朝文舉要》(北京：中華書局，1998)，頁295-307。

32. 《大唐西域記》卷二曰：「那揭羅曷國，東西六百餘里，南北二百五六十里，山週四境……城西南二十餘里至小石嶺，有伽藍，高堂重閣，積石所成。庭宇寂寥，絕無僧侶。中有窣堵波，高二百餘尺，無憂王之所建也。伽藍西南，深澗陗絕，瀑布飛流，懸崖壁立。東岸石壁有大洞穴，瞿波羅龍之所居也。門徑狹小，窟穴冥闇，崖石津滴，磎徑餘流。昔有佛影，煥若真容，相好具足，儼然如在。」玄奘、辯機原著，季羨林等校注，《大唐西域記校注》(北京：中華書局，據日本京都帝國大學文科大學校印出版的《高麗新藏本》為底本校印，2000)，上冊，卷二，頁220-224。


圖9　唐，廣東韶關南華寺慧能真身塑像


圖10　唐，敦煌莫高窟第一七窟，洪䛒影窟〈洪䛒像〉

之身「即身成佛」信仰的流行，中國的佛教寺院，特別是在禪宗和密教僧侶當中，陸續出現了許多高僧死後身體不壞的神話，高僧滅後的遺體也開始被稱作「真容」。[33] 由於高僧們死後不壞的身體或者「真容」，在很大程度上形象地體現了一切佛教活動的基本目標與終極關懷——涅槃，[34] 製作代表高僧不滅法身的漆布真身像、泥塑灰身像（即納有高僧骨灰的泥塑像）乃至木雕灰身像的現象，在當時的寺院當中已蔚然成為一種風氣。[35]

如：至今保存於廣東韶關南華寺的所謂六祖慧能「漆布」真身，其實就是一尊腹腔當中藏有燒骨的泥塑像（圖9）；[36] 敦煌藏經洞內發現的晚唐僧人洪䛒禪坐塑像（圖10），也是一軀真容像，這尊像的腹腔當中就置有一個骨灰袋，內裝洪䛒法

33. 如：隋代杭州靈隱山天竺寺釋真觀，入滅後遺體窆於靈隱山。唐釋道宣謂之曰：「真容掩方墳，寫狀留天竺。」參見釋道宣撰，〈隋杭州靈隱山天竺寺釋真觀傳〉，《續高僧傳》卷三〇，收入《大正藏》，第50冊，第2060號，頁700；楚乾佑元年（948），雲門大慈匡真宏明禪師釋文偃端坐而逝，塔全身於方丈，至宋乾德三年（965）開塔，見其「真容如生，髭髮皆長。」參見念常集，《佛祖歷代通載》卷一七，收入《大正藏》，第49冊，第2036號，頁654；雙溪布衲如禪師，坐亡六十年後，「塔戶自啟，其真容儼然。」參見普濟著，蘇淵雷點校，《五燈會元》（北京：中華書局，以景宋寶祐本為底本，以清龍藏本、續藏本為參校本，1984），中冊，卷六，頁357-358。

34. Robert H. Sharf, "The Idolization of Enlightenment: On the Mummification of Ch'an Masters in Medieval China," *History of Religions* 32.1 (1992): 1-33.

35. 有關這類塑像與高僧遺體崇拜的關係問題，參見：小杉一雄，〈肉身像及遺灰像の研究〉，《東洋學報》24（1937）：405-436；小林太市郎，〈高僧崇拜と肖像の藝術——隋唐高僧像序論〉，《佛教藝術》23（1954）：3-36。

36. 見莫復溥，〈一個目擊者提供的證明——「六祖真身」是塑像〉，《羊城晚報》1981.09.15。文中透露：十年內亂剛開始時，一群青年曾在六祖真身背後挖了個洞，發現真身係以泥巴、稻草加鐵枝塑成，其內部還裝有幾根骨頭。

師火化後的靈骨；[37] 日本寺院中也保存了部分奈良時代（710-794）和平安時代（794-1192）的高僧影真，如鑒真大和尚的夾紵像（圖11）、御骨、御廟大師圓珍的彩繪木雕像（圖12）等。據說鑒真的影真，即是因其漆布真身保存不利，才改用夾紵像的。



圖11　唐，〈鑒真夾紵像〉，763年（奈良：唐招提寺藏）



圖12　平安，御骨大師圓珍木雕真容

更值一提的是，根據許多文獻記載，這類僧人塑像更多的並不是陳放在寺院的方丈或影堂裡，而是安置在埋葬僧人的墓塔中。近年來，考古工作者在清理河南登封市法王寺二號塔地宮（晚唐時期）時，也發現地宮北部須彌座上有一尊跏趺坐姿的泥塑高僧真容像，像的前方還擺放著供案、淨瓶、盤碗等供具，[38] 顯然就是這類葬式的反映（圖13）。巧合的是，前述發現墓主石像的臨安二〇號吳越墓，其墓主錢元玩，即是當時有名的淨土寺住持僧人普光大師。總上所述，七世紀以迄唐宋之交，佛教寺院於方丈、影堂和墳塔內部供奉高僧真身的宗教習俗，顯然是當時社會盡人皆知的一種宗教視覺文化現象。這是佛教征服中國以來從未有過的一種風氣，其對世俗社會所能造成之影響是可想而知的。

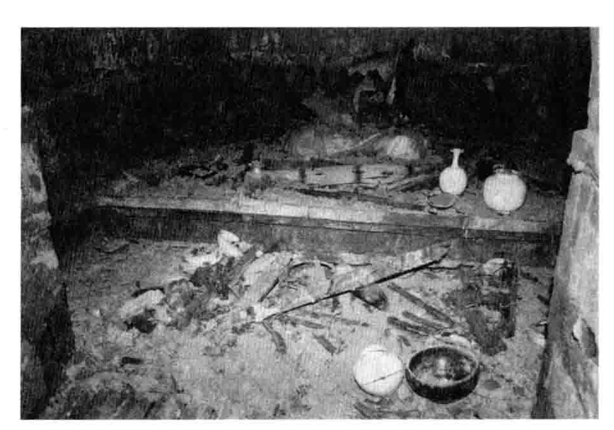


圖13　唐，河南登封法王寺地宮中的僧人泥塑真身（殘）

出現於五代十國陵墓中的這些墓主像，儘管材質有所差異，但在外部形態上，卻與法王寺高僧墳塔地宮中的這類僧人塑像並不二致。筆者曾經論到，進入十世紀

37. 另見馬世長，〈關於敦煌藏經洞的幾個問題〉，《文物》1978年第12期，頁20、21-33。
38. 河南省文物考古研究所，〈河南登封市法王寺二號塔地宮發掘簡報〉，《華夏考古》2003年第2期，頁28-37。

之後，中國墓葬明顯受到了來自佛教的影響，其中的兩個重要跡象，一是許多陵墓的陵園當中普遍出現了佛寺；一是受僧人塔葬習俗的影響，世俗墓葬建築開始出現墳塔化的傾向。[39] 而且有跡象表明，僧人製作真容偶像的喪葬習俗，確曾影響到世俗社會。[40] 先後在北京、河北宣化等地遼代晚期墓葬當中發現的幾尊木雕真容偶像（圖14），即與日本山形立石寺慈覺大師圓仁（794-864）入定窟木棺中的木雕造像（圖15），[41] 以及內蒙古巴林左旗一帶一僧人墓葬中發現的木雕造像（圖16）[42] 完全一樣，皆是些腹腔內裝有死者骨灰的真容偶像。這類偶像不僅四肢關節皆可活動，

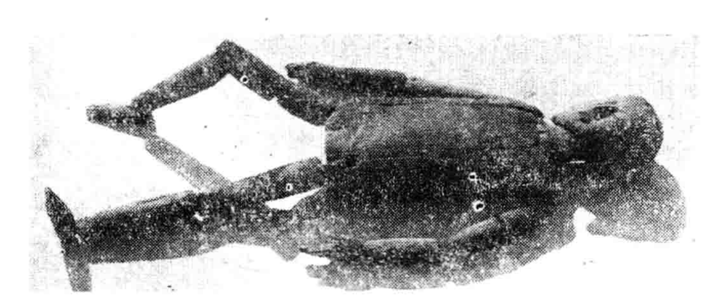




圖14-1　遼，北京大興縣馬直溫墓真容像復原



圖14-2　遼，北京大興縣馬直溫墓真容頭像

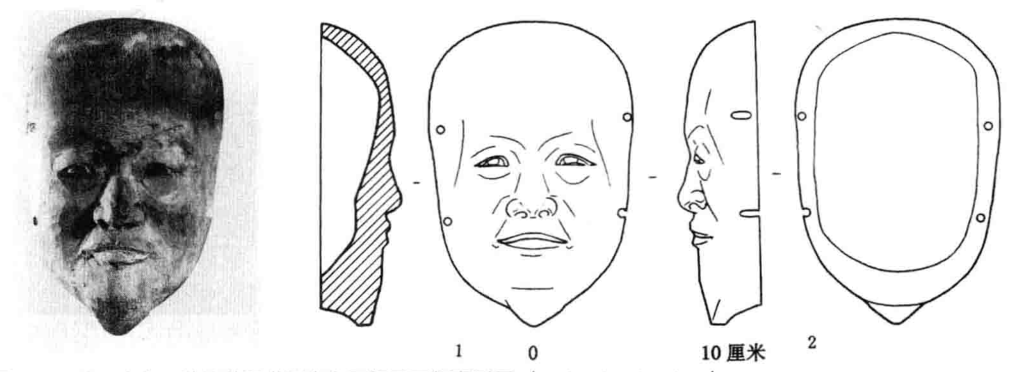


圖14-3　遼，宣化一號遼墓張世卿真容面部及面部實測圖

39. 見李清泉，〈從南漢康陵「陵臺」看佛教影響下的10世紀墓葬〉，收入 Wu Hung, ed., *Tenth-Century China and Beyond: Art and Visual Culture in a Multi-Centered Age* (Chicago: Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago and Art Media Resources, Inc., 2013), pp. 126-149.

40. 見李清泉，〈真容偶像與多角形墓葬——從宣化遼墓看中古喪葬禮儀美術的一次轉變〉，《藝術史研究》8（2006）：433-482。

41. 採自京都大學文學院研究科，《遼文化・慶陵一帶調查報告書》（京都：京都大學文學院研究科，2005），頁192。關於圓仁木雕造像與唐宋僧人灰骨像之間的關聯，參見根立研介，〈遼墓出土木雕真容偶像と日本の肖像雕刻——立石寺木造頭部の問題を中心にて——〉，收入京都大學文學院研究科，《遼文化・慶陵一帶調查報告書》，頁177-192。

42. 參見項春松，《遼代歷史與考古》（呼和浩特：內蒙古人民出版社，1996），頁258。

而且有著高度的寫實特徵。如：出土於北京大興的馬直溫夫婦的兩軀真容偶像，原本位於一木榻上方，考古工作者根據有關跡象，推斷兩像原「成結跏趺坐修禪的姿態」，[43] 就像我們在前述河南登封法王寺二號塔地宮須彌座上所見的那尊跏趺坐泥塑高僧真容像一樣；宣化的一座遼墓中所出墓主人的兩個夫人的真容偶像，其中年老的夫人額頭扁平、眉弓隆起、鼻准偏大，額頭上還帶著深深的皺紋；年輕的夫人面輪飽滿、眉目細巧清秀，從其面部、手部的彩繪和胳膊上的絲織品殘跡來看，這尊偶像，與巴林左旗發現的那尊身著袈裟、足登鞋襪的僧人木雕真容偶像一樣，不僅身上穿有衣服，露在衣服之外的皮膚部分還全都塗以肉色，而且其頭部複雜的釘孔表明，當時還專門為這種偶像發展出一種看起來更接近真人的假髮固定方法（彩圖9)。[44] 這些跡象，顯然是企圖使一個木製的偶像看起來更像一個活生生的人。

前蜀永陵的王建石像上，也曾發現過類似還原墓主人髮膚、衣裝之質感與色

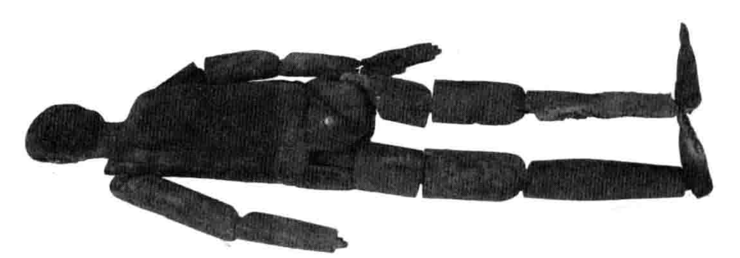


圖14-4　遼，河北宣化遼墓（II區）一號墓出土老夫人木雕真容（張家口：宣化文物保管所藏）



圖14-5
遼，河北宣化遼墓（II區）一號墓出土年輕夫人木雕真容（全身）



圖15-1
平安，圓仁入定窟木棺中的木雕真容（山形縣：立石寺藏）



圖15-2
平安，圓仁木雕真容之頭部

43. 張先得，〈北京市大興縣遼代馬直溫夫妻合葬墓〉，《文物》1980年第12期，頁30-37。
44. 見張家口市宣化區文物保管所劉海文主編，《宣化下八里II區遼壁畫墓考古發掘報告》（北京：文物出版社，2008），頁15。

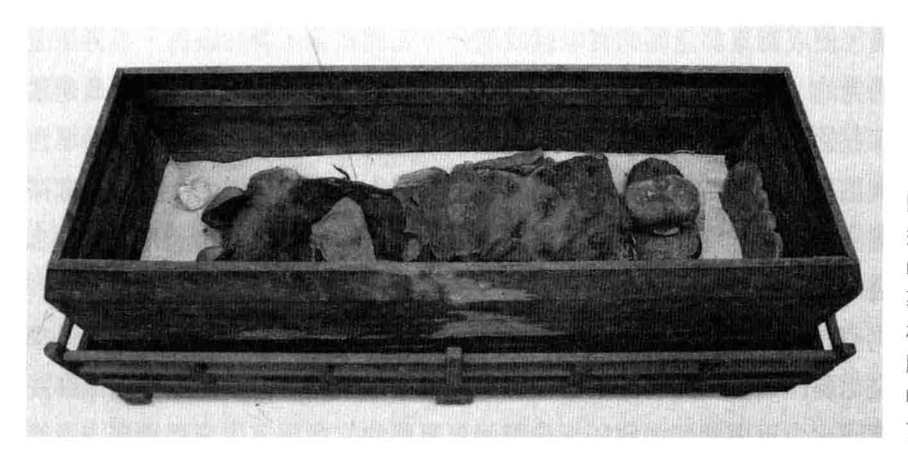


圖16
遼，內蒙古赤峰巴林左旗遼墓出土躺在木棺中的僧人木雕真容（赤峰：巴林左旗博物館藏）

彩的意向。據馮漢驥先生的發掘描述，這尊石像口唇的兩角各有一深約零點二至零點三公分的小孔，表明原本曾經裝有鬍鬚；並且其所著襆頭上曾塗有黑色，身上的袍服則塗為赤色，與帝王所著赤黃袍衫的色彩剛好吻合。[45] 雖說王建生前寵信道教，且其墓葬很可能有杜光庭參與設計，[46] 但是信仰本身，並不影響他們將來自佛教的造像傳統與高僧「影真」塑像術納來為用。事實表明，這種造像術一旦進入中國人的視野，很快便被當作儒、釋、道三教造神乃至其他各種世俗藝術活動中，一種可資參照的公共視覺文化資源與形式手段。更何況，高僧們那些「不壞之身」的存在，總不免會影響到世俗中人對生命之永恆意義的理解。前述高麗太祖王建的塑像，即恰好是一軀以青銅製作的不壞肉身。據稱，這尊銅像具有佛像的十種相好，原本是在王建卒後安奉於奉恩寺，以供後世諸王時祭朝拜的，高麗王朝滅亡後，又被轉移到京畿道馬川縣的一個小寺院裏，直到朝鮮王朝世宗時期（1418-1450在位），才依照儒家的禮儀，將寺中供奉的王建像以木主取代之，銅像從此埋進了王建的墓中。[47] 所以，似乎可以推測，五代時期於墓葬當中安置墓主人塑像的作法，應該很大程度上受到了當時佛教寺院塑像、尤其是影堂和墳塔中安置高僧真身或灰身塑像的激發。

無論如何，當我們關心到五代十國墓主像之表現媒介，想到這類三維的真容與一個死亡空間的關聯，我們不能不想到那些象徵亡過高僧法性常住的所謂「真身」。不難想像，石頭或金屬的塑像，使得墓主人形象更加具有了真實可觸、恆久不變的性質。與以往的墓主畫像不同，五代十國時期的石質或金銅墓主像，打從它

45. 馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》，頁69-70。
46. 王玉冬，〈走近永陵——前蜀王建墓設計方案與思想考論〉，頁227-272。
47. 以上資訊出自韓國國家博物館編印的《北方的文化遺產》展覽圖錄（見：저자국립중앙박물관，《북녘의 문화유산》）。感謝池旼暻（Minkyung Ji）博士幫助翻譯相關資訊！

們一開始出現，便成為墓葬空間的實際組成部分，它們在營葬者的眼裡，不再是虛幻的、若有若無的，也不再僅僅是人們想像當中某個虛幻世界的主人，同時還是墓葬這個真實存在的地下空間的實際據有者。它們克服了屍體作為肉身存在的易壞性和短暫性，成為墓葬這個為死者而設的居所的永久主人。所以，五代十國墓主像採用塑像而非畫像的形式，歸根結底，反映出對身體本身的重視，反映出死者企圖永久留下一個個人實實在在有形之軀的願望。

但是，仍有跡象表明，導致五代十國時期墓主像改變形態的因素也不是單一來自佛教喪葬文化層面，因為此一時期的墓主像，既不像前述高僧塑像那樣身作跏趺坐、手施禪定印，也不像圓仁木雕灰身像和遼墓發現的許多真容偶像那樣被安置於棺木之內，身長接近真人，身上還裝配著可以活動的關節。相反地，由於它們多是雙手籠袖高踞於座椅之上的一副世俗樣態，而且體量較小，總是在屍體之外構成了墓葬中的另一個組成部分，我們實有必要進一步注意其佛教以外的文化元素。以筆者的推斷，下面將要討論的設像祭祀風俗，即應是其中的另一影響因素。而這一因素，似乎更多地關涉到墓主像在墓葬空間組合中的意義問題。

三、祭祀風氣之盛與墓葬的享堂化

（一）建祠立像風氣的興起與喪葬祭祀地位的提昇

毋庸置疑，無論在哪一時代，人們對地下的相關觀念，很大程度取決於地上。所以，要進一步追問五代墓主像在墓葬空間組合中的意義問題，考察一番由唐而興的地上立像祭祀風氣，可能對我們頗為有益。

宋人洪邁曾在《容齋隨筆》中談到：「自唐以來，相傳以孔門高弟顏淵至子夏為十哲，故坐祀於廟堂上。」[48] 的確，唐貞觀二年（628），唐王朝接受了尚書左僕射房玄齡等人的建議，升孔子為先聖，於是開始於太學春秋釋奠，並以先師顏回配享；[49] 貞觀四年（630）又詔各「州、縣學皆作孔子廟」，[50] 從而使祭孔成為遍布於

---

48. 洪邁撰，〈容齋四筆〉卷一，「孔廟位次」條，氏著，魯同群、劉宏起點校，《容齋隨筆》（北京：中國世界語出版社，據《四庫全書》本校勘，1995），頁401。

49. 王溥撰，〈學校〉，《唐會要》（北京：中華書局，據商務印書館所采武英殿聚珍本重印，1955），卷三五載：「貞觀二年（628）十二月，尚書左僕射房玄齡、國子博士朱子奢建議云：『武德中，詔釋奠於太學，以周公為先聖，孔子配享。臣以周公、尼父俱是聖人，庠序置奠，本緣夫子，故晉、宋、梁、陳，及隋大業故事，皆以孔子為先聖，顏回為先師，歷代所行，古人通允。伏請停祭周公，升夫子為先聖，以顏回配享。』詔從之。」頁635-636。

50. 歐陽修、宋祁撰，《新唐書》卷一五，「禮樂志第五」條（北京：中華書局，據北宋嘉祐十四行本為底本，並以北宋十六行本、南宋十行本補缺，1975），頁373。

全國的官方祭祀活動；至貞觀二十一年（647），又詔以左丘明、卜子夏、公羊高、穀梁赤、伏勝、高堂生、戴聖、毛萇、孔安國、劉向、鄭眾、杜子春、馬融、盧植、鄭康成、服子慎、何休、王肅、王輔嗣、杜元凱、范寧、賈逵等二十二人，配享於太學孔子的廟堂；[51] 到宋代，甚至還將荀況、揚雄、韓愈等，配祀於二十二賢之間。[52] 有關研究表明，祭孔的興起不僅預示著儒家道統的確立，同時，設像以祭的方式本身，由於不符合古代祭祀使用木主的傳統禮法，因而反映了佛教等宗教圖象系統與偶像崇拜的間接影響，以及濃厚的神祠色彩。[53]

與當時學、廟當中供奉孔子與歷代賢人塑像的現象相類似，寵信道教的封建帝王，也開始於宮觀、祠廟當中供奉老子和自己的塑像，且以近臣為配享。如程大昌《考古編》卷七言：「天寶元年（742），田同秀言元元皇帝降，遂置廟於太寧坊及東都積善坊，命工揀石為元元皇帝聖容。又採石為元宗聖容，侍立於元元之右，衣以王者袞冕之服。又於像東刻石為李林甫、陳希烈之狀。」[54] 此外還有專為已故帝王或大臣所立之祠廟。如《考古編》卷七所記：「《春明退朝錄》：『孟州汜水縣有武牢關城，城內有山數峰，一峰上有唐昭武廟。』按李德裕《會昌一品集》載，昭武廟乃神堯太宗塑像，今殿內有二人立，而以冠傳付之貌。」[55] 當然，這類為死者所立之祠，更為多見的則是中晚唐時期寺院當中為已故高僧所立的影堂，[56] 此類情況前文已有論列，茲不贅述。

唐代盛行各種地上立像祭祠活動，其中，為生者建立生祠以為供奉的現象最值得注意。這類在祠主生前建造的祠堂，通常都有祠主的雕像。現存史料表明，雖說

---

51. 王溥撰，《唐會要》卷三五，頁636載：「〔貞觀〕二十一年（647）二月十五日，詔以左丘明、卜子夏、公羊高、穀梁赤、伏勝、高堂生、戴聖、毛萇、孔安國、劉向、鄭眾、杜子春、馬融、盧植、鄭康成、服子慎、何休、王肅、王輔嗣、杜元凱、范寧、賈逵等二十二人，代用其書，垂於國冑，自今有事於太學，並令配享尼父廟堂。」
52. 如《文獻通考》卷四四，〈學校考五〉載：北宋「〔元豐〕七年（1084），禮部言：『乞以鄒國公同顏子配食宣聖，荀況、揚雄、韓愈並從祀於左丘明等二十二賢之間。』從之。封荀況蘭陵伯，揚雄成都伯，韓愈昌黎伯，頒行天下，學、廟塑像，春秋釋奠行禮。」馬端臨撰，〈學校考五・祠祭褒贈先聖先師（錄後）〉，《文獻通考》，上冊，卷四四，頁413下。
53. 相關研究，分見高明士，〈唐代的釋奠禮制及其在教育上的意義〉，頁218-236；小島毅，〈儒教の偶像觀——祭禮をめぐる言說〉，頁69-83；David McMullen, “The School System and the Cult of Confucius,” *State and Scholars in Tang China* (New York and Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 43; 雷聞，《郊廟之外——隋唐國家祭祀與宗教》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2009），頁61-72。
54. 程大昌，〈昭武廟立像〉，氏著，劉尚榮校證，《考古編》（北京：中華書局，以儒學警悟影宋刊本為底本，並校以學津本、李校本、學海本等，2008），卷七，頁114-115。
55. 程大昌，〈昭武廟立像〉，頁114-115。
56. 有關中晚唐時期的僧人「影堂」與邈真贊問題，可參考業師姜伯勤先生，〈敦煌的寫真邈真與肖像藝術〉，氏著，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》，頁77-92。

生祠早在漢代已經有之，南北朝時也偶有所見，但其大量出現的時間卻是在入唐以後，而且到宋元以降仍持續不衰。有關生祠的由來和起因，司馬光在〈韓魏公祠堂記〉（1084年作）中曾經寫道：

> 沒而祠之，禮也。由漢以來，牧守有惠政於民者，或爲之生祠。雖非先王之制，皆發於人之去，思亦不可廢也。[57]

如，唐武周時名臣狄仁傑任魏州刺史時，因其仁政為州民所懷，遂為其建立生祠。後因其子貪暴為虐，祠像被毀。[58] 到元和七年（812）重修時，為了復原其塑像，立祠者「披圖以立儀像」。[59] 可見應該是根據其寫真來重新刻塑的。再如，武周時陳子昂所撰〈漢州雒縣令張君吏人頌德碑〉有云：「自金水之山，得玉玫之石。農夫田婦擔扛力運，皆懼公往，遺像莫瞻，共琢之磨之，議之謀之。」[60] 是知張知古生祠裡的石像，就是當地百姓因為擔心將來再也看不到他的真容而造作的。還有，德宗時的良吏袁滋，「俄拜義成軍節度使，百姓立生祠禱之」。[61] 應該也是同樣的情況。

根據雷聞的研究，唐代生祠的設立有一個逐漸增多的過程，唐初由於控制較嚴，為數不多；安史之亂後，由於中央權威的下降和地方獨立性的增強，為官員建生祠的案例日漸增多；到晚唐五代，生祠成為一種遍及全國的祠祀方式。被立生祠者的身份，前期主要是都督和刺史，而後期大都是節度使，晚唐藩鎮割據時期尤為明顯。[62]

晚唐五代時期，宣武軍節度使朱溫、河中節度使王重盈、義勝軍節度使董昌、華州節度使韓建、西川節度使王建、武安節度使馬殷、朔方節度使韓遜、吳越王錢鏐等，生前均有自己的生祠。[63] 如《圖畫見聞志》涉及畫家趙德齊的一段記載說：

57. 司馬光撰，〈韓魏公祠堂記〉，《司馬文正公傳家集》（北京：商務印書館，萬有文庫本，1937），卷七一，頁868。
58. 王欽若等編修，〈總錄部・不嗣〉，《冊府元龜》（北京：中華書局，據日本靜嘉堂藏宋刻殘本與明刻本合校影印，1989），第11冊，卷九四〇，頁11068。
59. 馮宿，〈魏府狄梁公祠堂碑〉，收入李昉等編，《文苑英華》（北京：中華書局據宋刊殘本與明刊本合校影印，1966），第5冊，卷八七七，頁4627。
60. 陳子昂，〈漢州雒縣令張君吏人頌德碑〉，收入董誥等編，《全唐文》（上海：上海古籍出版社，據清揚州官刻本剪貼縮印，1990），第2冊，卷二一五，頁960。
61. 劉昫等撰，《舊唐書》第15冊，卷一八五下，頁4831。
62. 雷聞，《郊廟之外——隋唐國家祭祀與宗教》，頁227-232。
63. 以上生祠資料，出自雷聞所列〈唐代生祠簡表〉，見前引氏著，《郊廟之外——隋唐國家祭祀與宗教》，頁228-231。

光化中（898-901），詔許王建於成都置生祠。命德齊畫西平王儀仗車輅、旌纛法物……。[64]

是知王建的這座生祠不僅有像，祠堂壁面還有表現其功德與威儀的出行儀仗壁畫。據天復二年（902）〈西平王王公建生祠堂碑〉，王建的這座生祠應該於唐天復二年建竣。其時，距王建稱帝（907）才不過五年，距其下葬永陵（918）也不過十六年。估計王建生祠所奉之像，不會與其墓中所見的石像相去太遠。抑或墓中之像即是仿自生祠之像或直接從生祠移來，亦未可知。[65]

一般說來，為某人建造生祠，除了要有來自地方的民意，還須得到朝廷的許准。可是正如雷聞所注意到的那樣，晚唐五代時期，隨著地方割據勢力的日益強大，一些有野心的地方官，也企圖通過建立生祠來神化自己。[66] 如晚唐義勝軍節度使董昌，就曾於越州仿照禹廟制度建造了自己的生祠，而且還命令民間求神禱告者不得去往禹廟，而只去他的生祠。[67]《新唐書》中有關董昌生祠的一段記載，很值得留意：

始立生祠，剞香木爲軀，内金玉紈素爲肺腑，冕而坐。妻媵侍別帳，百倡鼓吹於前，屬兵列護門戺……。[68]

我們可以從中了解到兩點資訊：一，董昌「剞香木為軀」，製作了自己的木雕真容，而且其軀體內部竟然還以「金玉紈素為肺腑」。這種製像方法，與當時佛教寺院當中製作佛像以及羅漢、高僧的常見方式基本類似，[69] 乃至與前述腹腔內裝有死者骨灰的木雕真容偶像大同小異，從中可見佛教造像對世俗造像的影響；二，這段

64. 郭若虛撰，黃苗子點校，《圖畫見聞志》（北京：人民美術出版社，以《四部叢刊續編》子部所收影印本為底本，並參以士禮居原藏宋刻本、明繙宋本、明毛晉汲古閣《津逮秘書》本重校，2003），卷二，頁30。

65. 承臺灣中央研究院歷史語言研究所黃清連教授教示，張亞平在〈「前蜀后妃墓」應為前蜀周皇后墓〉一文中提出：「考慮到王建石像在永陵巨大的墓室中因體型過小而令人感到極不匹配的事實，很可能王建像與周皇后像都是因下葬時間迫促而從別處移入墓中的現成雕像，或許就來自當時王建生祠之類的地方。」筆者以為這一說法很有道理，但在沒有確證材料的情況下，目前還只能是一種推測。

66. 雷聞，《郊廟之外——隋唐國家祭祀與宗教》，頁238。

67. 司馬光編著，胡三省音注，標點資治通鑒小組校點，〈唐昭宗乾寧元年（894）十二月〉，《資治通鑒》（北京：中華書局，據清胡克家翻刻元刊胡注本，1976），第18冊，卷二五九，頁8460。

68. 歐陽修、宋祁等撰，〈逆臣．董昌傳〉，《新唐書》卷二二五下，頁6467。

69. 在已知的佛教造像實例當中，山西應縣佛宮寺發現的遼代釋迦佛，其腹腔當中即發現以佛經等物作為佛像的內臟；山東長清靈岩寺中的羅漢像，也發現以經版、紈素之類物品為內臟的現象。

記載透露，董昌生祠當中除了其本人的肖像以外，還有配享的妻妾以及伎樂、儀衛等像。如果說一般生祠中的像設通常只是像王建墓後室那樣「止一偶人而已」，董昌生祠中的像設，則令我們聯想到南漢劉龑墓中「冕而坐，如王者與后之儀」的一對金像，以及南唐二陵和後蜀趙廷隱墓中用於陪葬的伎樂俑與墓門兩側的浮雕武士形象。[70]

這裡還要強調指出的是，在當時來說，無論是儒家廟堂、道教宮觀、還是個人的生祠，於其中立像祭祀，都如司馬光所說的那樣，是不合乎「先王之制」的。蘇軾即曾經疑問道：「儒者治禮，至其變，尤謹嚴；而詳今之變主為像，與祭而無尸者，果誰始也？」[71] 因為，按傳統宗廟禮儀制度，神主用木牌，祭祀時則以「尸」代神主受祭。所以清人方觀承才在《五禮通考》之〈迎尸〉中說：

> 祭祀之禮，無主則不依，而無尸亦不享。杜氏謂立尸乃上古樸陋之禮者，非也。古人立尸，自有深意，祭如在，祭神如神在。雖仗精心，亦憑尸象，方能從無形影中感召出來耳……唐開元禮亦尚有尸，自後尸法亡而像設盛，於是梵宮道院，野廟淫祠，無非土木衣冠，神鬼變相……。[72]

方觀承顯然是站在屬於「先王之制」的傳統祭法角度說話的。他的這段話，清晰地道出了唐代中葉以後「尸法亡而像設盛」的事實。那麼杜佑當時究竟說了些什麼呢？杜佑說：

> 古人用尸者，蓋上古樸陋之禮，至聖人時尚未改，相承用之。至今世，則風氣日開，樸陋之禮已去，不可復用，去之方爲禮。而世之迂儒，必欲復尸，可謂愚矣。[73]

顯然，杜佑作為唐中葉的一名宰相和史學家，他對「用尸」之禮的改革意見，更能代表其時代的眼光。借助這一時代的眼光，我們不僅可以窺見當時主流社會看待建祠立像這類不合古禮之祭祀風俗的態度、看到那些所謂的「迂儒」的守舊觀念在當

---

70. 南京博物院編著，《南唐二陵發掘報告》（北京：文物出版社，1957），圖版29、81-83。
71. 蘇軾，〈私試策問八首〉，《東坡全集》卷四九，收入紀昀等纂修，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983），第1107冊，頁683。
72. 秦蕙田，〈吉禮五．迎尸〉，《五禮通考》卷五，收入紀昀等纂修，《景印文淵閣四庫全書》，第135冊，頁214-215。
73. 黎靖德編，王星賢點校，〈禮七．祭〉，《朱子語類》（北京：中華書局，據宋咸淳二年〔1270〕書影刊本排印，1986），卷九〇，頁2309。

時顯得多麼地不合時宜，而且還能更加真切地感知到當時時代新的世風。

事實上，唐五代時期不僅地上立像祭祠風氣日盛，厚葬與墓祭風氣也較以往更加熾烈。太極元年（712）六月，睿宗朝右司郎中唐紹上疏曰：

> 孔子曰：「明器者，備物而不可用也。」謂芻靈者善，謂爲俑者不仁。……王公百官，競爲厚葬，偶人像馬，雕飾如生，徒以眩曜路人，本不因心致禮。更相扇慕，破產傾資，風俗流行，下兼士庶。若無禁制，奢侈日增。望請王公以下，送葬明器，皆依令式，並陳於墓所，不得於衢路舁行。[74]

其中透露了當時從王公百官到士庶階層，喪家每以雕飾如生的「偶人像馬」等隨葬物品當街示眾，且為求厚葬不惜傾家蕩產的時風。《封氏聞見記》卷六「道祭」條又記載說：

> 玄宗朝（712-756），海內殷贍。送葬者或當衢設祭，張施帷幙，有假花、假果、粉人、麵粻之屬。然大不過方丈，室高不踰數尺，議者猶或非之。喪亂以來，此風大扇，祭盤、帳幙，高至八九十尺，用床三四百張，雕鐫飾畫，窮極技巧，饌具牲牢，復居其外……蓋自開闢至今，奠祭鬼神，未有如斯之盛者也。[75]

封演的記述，不僅進一步透露了玄宗朝以降送葬者張設帷幕當街舉行路祭的世風民情，其中更為珍貴的資訊是：在經過了導致唐王朝全面衰落的「安史之亂」之後，送葬祭祀風氣竟然達到了中國歷史上前所未有的熾烈程度，已經遠非經濟繁榮的盛唐時代所能比擬。

回顧以往的研究，無論在考古學領域還是在美術史領域，我們多將中晚唐墓葬長墓道的消失、隨葬品的減少以及墓葬裝飾的簡化，視為安史之亂後政局動盪和經濟衰退的必然結果。對此，齊東方先生在其〈唐代的喪葬觀念習俗與禮儀制度〉一文中指出：「唐代墓葬厚葬之風越演越烈應是不爭的事實。目前研究中的以政局動盪、經濟衰落等解釋唐後期簡陋的現象顯然缺乏堅實的論據。」[76] 確如此言，雖說

---

74. 杜佑著，顏品忠等校點，〈禮四六．凶八〉，《通典》（長沙：嶽麓書社，以清末浙江書局刻版為底本，參用中華書局1988年版，1995），卷八六，頁1200。
75. 封演撰，趙貞信校注，〈道祭〉，《封氏聞見記》（北京：中華書局，以雅雨堂本為底本，2005），卷六，頁61-62。
76. 齊東方，〈唐代的喪葬習俗與禮儀制度〉，《考古學報》2006年第1期，頁71。

我們不能輕易否定經濟的衰退與社會秩序的失控必將給原有墓葬制度帶來消極的影響，可是許多文獻記載表明，在墓葬本身的衰退現象背後，厚事死者的風氣卻是愈演愈烈，以封演之語言之，則謂「自開闢至今，奠祭鬼神，未有如斯之盛」。

齊東方先生前文又指出：「八世紀中期唐代墓葬的變革，甚至可以擴展為中國古代墓葬演變上的大轉折。變化的關鍵，在於整個喪葬中的喪、祭地位被提昇，使得葬的直接表現形式墓葬變得簡陋起來。」[77] 據此，本文依據前述材料，進而認為：在各種地上祭祠儀式活動日益隆興繁複的社會背景下，在「奠祭鬼神，未有如斯之盛」的時代風氣裡，安史之亂後，隨著人們原有精神依託的動搖和社會秩序的失控，一方面，原有喪葬制度、習俗與觀念確實會發生由重葬轉向重喪、重祭的重心移動，從而使墓葬本身「變得簡陋起來」；另一方面，重喪、重祭的觀念變動，也必然會反過來影響到葬儀內涵由強調擁有、宣示奢華的物質表現層面，轉向強調儀禮、注重祭祀的精神表現層面——甚而至於，喪儀和祭祀儀式中的某些內容，也不是不可能轉移或轉化到葬儀中去。總之，筆者相信，由唐代初期開始逐步醞釀昇溫、到唐代後期發展到空前熾熱高漲的祭祀風氣，應是導致八世紀中期以降墓葬風氣發生顯著變動的根本動力。

以上我們討論了唐代以降立像祭祀風氣的興起，以及中晚唐時期喪葬祭祀地位的提昇。而本文這裡真正關心的是，如果我們不否認或者不排除建祠立像祭祀風氣與喪葬祭祀地位提昇之間的前後關聯，那麼，五代時期重新進入墓葬的墓主像，是否有可能同時受到地上祭祠像設的激發而產生，抑或就是地上祭祠像設的轉移或轉化形式呢？這一問題或許能夠在下面的討論中獲得解答。

（二）墓主像與墓葬空間的享堂化

很容易設想，三維立體的塑像與畫在墓室壁面上的畫像的最大差別，在於前者需要占有墓葬的實際空間。正因為如此，建造墓葬和布置墓葬的內部空間時，就必然要將墓主像一併納入考慮。那麼，這種立體的塑像進入墓葬之後究竟會給墓葬帶來何種影響呢？讓我們再來觀察一下當時的墓葬。

據南唐二陵發掘報告，昇陵後室北壁「正中開一凹入牆內的大壁龕，棺床的後端伸入龕內」，璟陵「後室有一棺床，為四塊長方形大青石板合成，全長四點四公尺，寬二公尺，厚零點四公尺，中線上略靠後有一長方形小井，床後段嵌入北壁龕內，無雕刻。」[78] 由於兩墓早被盜擾，我們不知道大龕之內究竟曾經放有何物，但

77. 齊東方，〈唐代的喪葬習俗與禮儀制度〉，頁78。
78. 南京博物院編著，《南唐二陵發掘報告》，頁13、36。

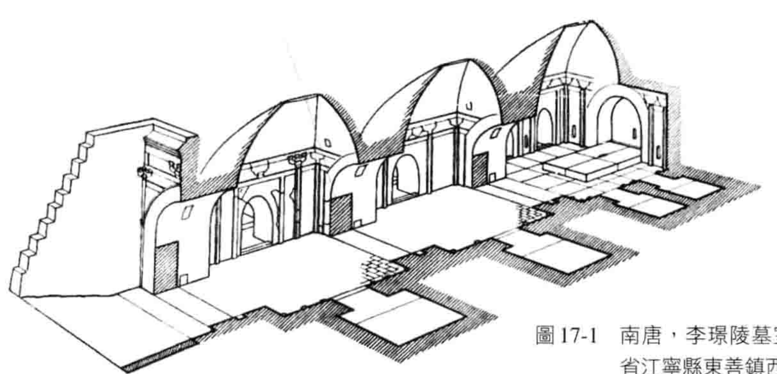


圖17-1　南唐，李璟陵墓室結構透視圖，位於江蘇省江寧縣東善鎮西北高山南麓

是棺床的尺寸卻是長得驚人，遠遠超出了擺放屍體的實際需要（圖17）。

位於四川彭山的後蜀宋琳墓（955），有前、中、後三個主室，三個主室的地平面自前至後分成三級逐級提高，中室地面較前室地面為高，後室地面又較中室地面為高（圖18）；前室長二點四公尺，寬二點三六公尺，高二點一公尺至三公尺；中室長三點六六公尺，寬一點六公尺至二點四公尺，高三公尺；後室長一點六公尺，寬一點二八公尺，高一點三六公尺。[79] 這樣，中央擺放著石棺的中室，顯然被設計成墓中的主室，而後室看上去則像一個大龕。遺憾的是該墓也在發掘清理之前已遭破壞，後室除了發現一件雙頭俑，原本有無其他物品已無從得知。

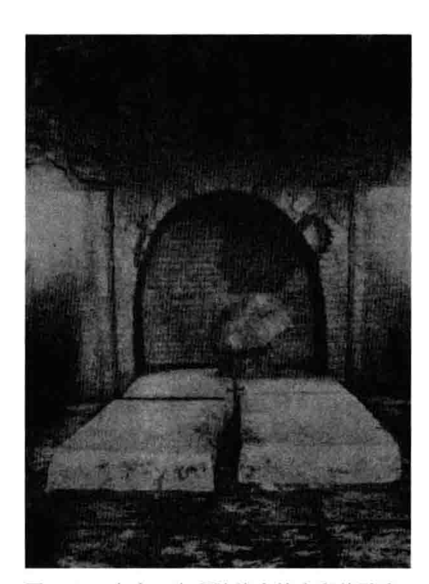


圖17-2　南唐，李璟陵後室棺床與後壁龕

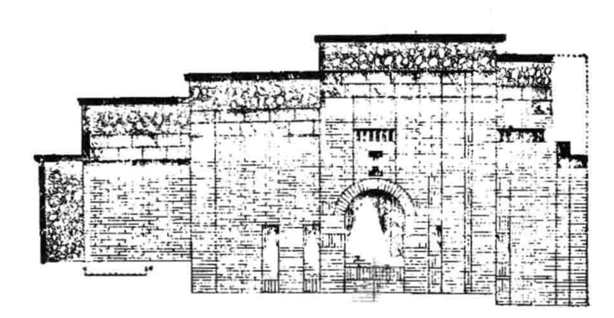


圖18-1　後蜀，宋琳墓立面圖（廣政十八年〔955〕）

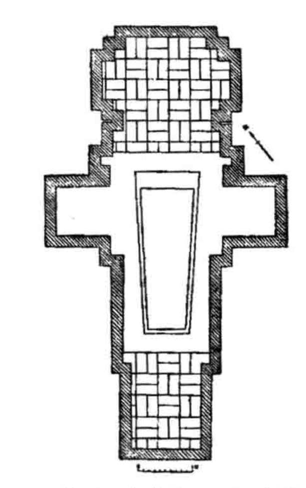


圖18-2　後蜀，宋琳墓平面圖（廣政十八年〔955〕）

79. 四川省博物館文物工作隊，〈四川彭山後蜀宋琳墓清理簡報〉，《考古通訊》1958年第5期，頁18-26。


圖19　前蜀，王建像前的祭器

前蜀永陵分前、中、後三室，前室相當於羨道，中室為棺室，後室後半砌有石床，王建的石像就坐落在石床後部的正中央。王玉冬在其有關王建墓的論著中，敏銳地注意到後室石床上方的各種器物——分別裝有玉哀冊和玉謚冊的兩個冊匣、以及穿有寶綬帶的玉璽、玉環等——實際上是與王建石像一起成組擺放的（圖19），從而意識到唐代宗朝《大唐元陵儀注》所記「以哀冊跪奠於謚冊之西，又奉玉幣跪奠於神座之東」[80] 之類葬禮儀式對理解王建石像的重要性，指出：「永陵後室設計看來還是大體遵循了唐制甚至是古制，在其墓室後室內以神座（王建像）為中心布置奉獻空間，在葬禮的最後階段將這個空間作為地下享堂來使用。」[81] 劉文鎖在新近的一篇有關南漢康陵的文章當中亦曾指出：「王建墓則將玉哀、謚冊和謚寶擺放在石像前的石祭臺上，使墓葬的後室具備了寢廟的實質。」[82] 的確，後室的長度、寬度乃至高度皆小於中室，明顯與墓葬的前室和中室區別了開來，頗似一大龕；而且墓主像陳放在高起地面的石床上方，加上石像前方致奠的哀冊、謚冊、玉璽等法物，看起來真的猶如一個地下享堂。

王建石像所在後室空間的這種祭祠意味，絕不是幸運僅存的一個孤例。南漢康陵雖然早在明代已被盜發，但相關記載卻為我們保存了較為詳盡的資訊。與前蜀永陵多有類似，南漢康陵內部也是由前室、中室和後室三個主要部分組成的。由於後室最長，所以棺床設在後室的中部；中室和後室的東西兩壁上，分別設有十四個小神龕，估計或有可能即是明末黎遂球〈弔南漢劉氏墓賦序〉中提到的「金人如翁仲之屬者凡數」[83] 的安放之處；而整個後室最為醒目的是墓室後壁上的一個大龕，這個大龕也是位於後壁的正中央，龕口為長方形直壁券拱，其口寬二點三公尺，進深一點零六公尺，高一點三公尺，顯然即是劉龑夫婦「金像」的祭供之處。[84] 而且，這個大龕在中室與後室左右兩壁二十八個小龕的拱衛之下，形成了一個很大的供奉

80. 杜佑著，顏品忠等校點，《通典》卷八六，頁1216。
81. 見王玉冬，〈走近永陵——前蜀王建墓設計方案與思想考論〉，頁227-272。
82. 劉文鎖，〈南漢「高祖天皇大帝哀冊文」考釋——兼說劉氏先祖血統問題〉，《漢學研究》26.2（2008）：305。
83. 黎遂球，〈弔南漢劉氏墓賦序〉，《蓮須閣集》卷一，收入王鐘翰主編，《四庫禁毀書叢刊》第183冊，頁30-31。
84. 前引黎遂球〈弔南漢劉氏墓賦序〉記曰：「其正處二金像，冕而坐，如王者與后之儀。」

空間（圖20）。

該墓由於經過了歷史上的多次盜擾，[85] 所餘完整器物很少，而且許多遺物已脫離原位。發掘清理時，前室僅見靠近甬道處立有哀冊文石碑一通；其他遺物殘跡主要散見於盜洞填土和中、後室，器物種類有六繫罐、盒、粉盒、花口碗、盞等瓷器，有罐、碗和水果象生類的陶製品，此外還有至少二十四件已經殘碎的玻璃瓶器皿，以及玉片、[86] 串珠、石洗和石俑殘件等。儘管重要隨葬物品多已失竊，所餘者又多被擾動，但從中仍不難看出隨葬品集中於中後室。估計清人王士禛所說的「堂宇豁然，珠簾半垂，左右金案、玉几備列」，[87] 應該即是該墓明末初被盜發時，目擊者於中後室所見情景。其中所言「左右金案、玉几備列」，或為龕前陳設供奉之物的器具。值得注意的是，考古發掘報告中提到的二十二件陶製「水果象生」，計有香蕉、木瓜、鳳梨、柿子、桃、慈姑、荸薺等（圖21），集中發現於中室後部和棺床前端，表明這些供品是專門針對後室的棺床和劉龑夫婦像的。以水果為供品的作法，當與佛教的盂蘭盆供習俗有關，[88] 應為《封氏聞見記》所述路祭時使用的「假花、假果、粉人、麵粻之屬」。顯而易見，這些水果之所以要以陶塑的形式模擬而成，為的是實現其永久的供祭功能。但就通過改變媒介來使物件獲得永恆性質這一點來說，這些「水果



圖20　南漢，康陵墓室及其後壁龕（大有十五年〔942〕）

85. 發掘報告稱：「打破墓室和陵臺的盜洞共有七個，有三個是進入墓室的。其中，貼近封門石板西側的盜洞以及鑿穿陵臺神龕、中室券頂的盜洞年代最早，從盜洞內的出土遺物判斷，應屬北宋時期；打破陵臺北部、後室券頂和後壁的大盜洞時代較晚，應是明代。」見廣州市文物考古研究所，〈廣州南漢德陵、康陵發掘簡報〉，《文物》2006年第7期，頁4-25。

86. 這類玉片共得兩件，均為長方形，切割十分地規整，報告推測為「玉帶上的銙」。見廣州市文物考古研究所，〈廣州南漢德陵、康陵發掘簡報〉，頁22。

87. 王士禛，〈偽漢劉龑冢歌〉，收入氏著，李毓芙、牟通、李茂肅整理，《漁洋山人精華錄集釋》卷一一，頁1696。

88. 據《荊楚歲時記》：「七月十五日，僧尼道俗，悉營盆供諸寺院。《盂蘭盆經》云：『有七葉功德，並幡花歌鼓果食送之。蓋由此。』又曰：『目連比丘，見其亡母生餓鬼中，即以缽盛飯，往餉其母，食未入口，化成火炭，遂不得食。目連大叫，馳還白佛。佛言：汝母罪重，非汝一人力所奈何，當須十方僧眾威神之力。至七月十五日，當為七代父母、現在父母、厄難中者，具百味五果，以著盆中，供養十方大德。佛敕眾僧，皆為施主咒願。七代父母，行禪定意，然後受食。是時，目連母得脫一劫餓鬼之苦。目連白佛：未來世佛弟子行孝順者，亦應奉盂蘭盆為爾可否？佛言：大善。』故後代人因此廣為華飾，乃至刻木割竹，飴蠟剪綵，模花果之形，極工妙之巧。」見宗懍撰，《荊楚歲時記》，「七月十五」條，收入歐陽詢撰，汪紹楹校，《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，以南宋紹興刻本為底本，1984），卷四，頁79-80。

象生」與龕內的墓主像簡直可說有異曲同工之妙。進一步說，這些陶塑水果作為一種永久的供品，必然是和作為永久供奉對象的金銅墓主像自始至終相對應的，雖說這些「水果象生」應該還不是供祭品的全部，但已足以見其直接針對龕內劉龑夫婦像的供祭意義。所以說，南漢康陵的內部，從墓主像所在的後室大龕、中後室左右兩壁的小龕及「金案玉几」，一直到棺床前端「水果象生」的空間範圍，幾乎就是一個大型的祭祀空間，而作為這個祭祀空間之焦點所在的後壁上的大龕，也就無異於一個享堂了。

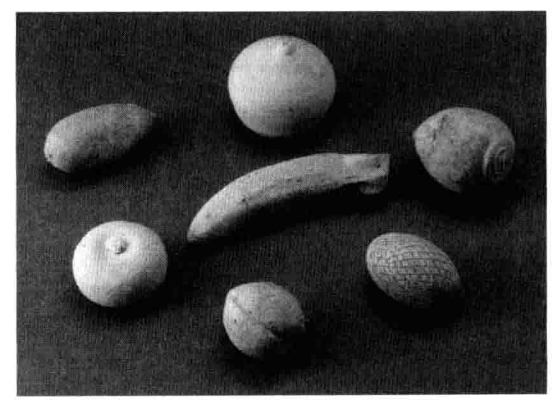


圖21　南漢，康陵出土陶水果模型（大有十五年〔942〕）

最近剛剛在成都發現的後蜀宋王趙廷隱墓，由於發掘材料目前尚無正式報告，許多情況還無從知曉。但是從粗略的新聞報導材料看，該墓坐西朝東，墓室主室東西長度為一五公尺，南北寬度為一八公尺，主室中央橫向安置棺床，與王建墓棺床設在中室中央的情況十分相似；主室後部及左右兩側皆有一帶券拱形入口的小室或耳室（圖22）。雖然該墓也多次被盜，但左右兩個耳室仍見有部分隨葬品，而且耳室券拱形入口的外側分別安置一對武士俑和一對雞首、犬首人俑。後室內部則可見呈一字排開的十餘尊手執樂器的彩繪伎樂陶俑；而在主室與後室之間的位置，即在後室券拱形入口的正下方，就擺放著我們前文提到的那件擁有臥室和廂房的陶塑庭院，庭院裡面安置著一尊墓主人的坐像，以及擁護於墓主像周圍的五名侍者的立像。墓葬中的這個後室，彷彿還是一個主要用於安置墓主像的龕。雖說我們從現有的簡單報導裡還看不到任何與墓主像相關的供祭物品，但十餘尊手執樂器的彩繪伎樂陶俑，卻令我們再次回想起董昌生祠中「百倡鼓吹於前」的伎樂俑組合。與同時代其他墓主像不同的是，該墓墓主像的具體所在空間，是一個陶質的庭院。本文於此還想提問的是，考古發掘者描述的這個「庭院」，有沒有可能是一個仿自地上祠堂的建築物呢？當然，在沒有任何證據的情況下，這只能是一個大膽的推想。

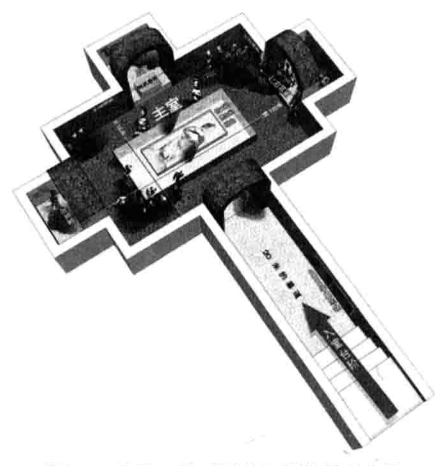


圖22　後蜀，趙廷隱墓內部結構示意圖

綜上所論，我們在以上所舉的墓例中看到，多數墓葬因為後室設龕或直接以後

室為龕的緣故，普遍將棺床前移到中室或靠近中室的位置，這樣的布局似乎不見於唐墓，應該是五代十國時期的一個新的變化。這一變化表明當時造墓已經開始將墓室的後部視為供奉死者神主的空間了。當然，目前所知的五代墓葬也有不少另類的情況。如五代閩國王審知墓（932），其中就既不見塑像也不見後龕。但是根據現存記載，該墓明代被盜發時，卻於墓中發現一幅「方面大耳，巨目弓鼻，紫面修髯，儼然可畏」的王審知畫像，[89] 以及位於畫像前的祭祀用品。明朝人林謹夫曾經記述道：明宣德四年（1429），有屯軍三十人盜發閩王塚，進入墓室時，見「壙制廣如屋，前祀王像，几列五供，爐瓶燭臺，皆以金玉為之。」[90] 可見，王審知墓墓主像雖然採用的是畫像形式，但這幅畫像照樣與几案上方的各種供品、供具一道，組合成一個祭祀的空間。而且，陳列在几案上的所謂「五供」——即一鼎香爐、一對花瓶和兩個燭臺，是佛教寺院中常用的「五供」組合，可見其對地上祭祀形式的挪用。與墓主像一併出現的墓葬享堂化趨勢，於此又見一斑。

前面說到，高僧真容偶像對五代十國墓主像的影響並不是唯一，理由是目前所知的五代十國墓主像，除了不似僧人的真容偶像般體內往往裝有死者的骨灰，就其實際的體量來看，也往往較僧人的真容偶像要小。僧人的影真塑像，如敦煌洪䛒影窟和河南登封法王寺僧塔地宮所見，通常基本等身。而王建石像的坐高，加上其腳下的基座才只有九六點五公分；「各重五、六十斤」的南漢劉龑及其夫人的金像，想來也不會大於王建的石像；而坐在一個長一點二公尺、寬一公尺、高零點三公尺的陶質庭院模型裡的趙廷隱像，其大小亦可想而知。就劉龑墓和趙廷隱墓中的造像組合來看，這些墓主像只是大於人俑的體量而已，故很有可能是參照了俑的大小來製作的。至少可以肯定的是，五代十國時期的墓主像與埋葬在墓中的死者屍體並不直接對應，它們不是屍體的轉換形式或簡單的代替。相反地，它們在更大程度上是一個神主的符號，屬於一個供奉或祭祀的空間。也就是說，我們只有將墓葬中的供祭空間看作一個相對獨立的系統，才能理解五代時期墓主像與當時高僧真容偶像以及遼代漢人墓真容偶像體量上的差異。

總之，至此可見，五代十國時期出現墓主塑像的這些墓葬，基本上全都以墓主像為中心，在墓葬當中營構了一個供祭的空間。由此也不難進一步推斷：五代十國墓主像在體量、樣態和製作方式上與遼代漢人墓葬中那類真容偶像的諸般差異，

89. 吳任臣，〈閩一．司空世家〉，《十國春秋》第3冊，卷九〇，頁1314-1315。

90. 明代林謹夫有關明正德四年（1509）屯軍三十人盜發閩王塚的記載，收入謝道承編纂，〈雜記．叢談二．福州府〉，《福建通志》卷六六，收入紀昀等纂修，《景印文淵閣四庫全書》第530冊，頁360。另，《十國春秋》卷九〇所記者（見頁1314-1315），內容基本不出林謹夫的敘述，但所記時間卻為明正德五年（1510），與林謹夫的記述時間不合，不知其原因。

意味著兩者在使用方式、祭祀觀念上頗有不同。後者顯然是出自佛教葬俗的直接影響；而前者，雖也有佛教造像的影響和僧人葬俗的激發，卻是帶著更濃厚的傳統祠祀信仰因素。這一點，無疑反映出中原漢地與契丹統治區域在宗教禮儀文化傳統層面上的不同取向和性質差別。

結論

通過以上幾個部分的討論，我們似乎不難得出以下認識：

首先，五代十國時期再度流行的墓主像，不是作為一種假人代形之物——「石真」來充當道教解注器的，因為假人代形的道教解注器從來都沒有形成肖似生人的傳統，相反地，此時的墓主像作為死者個人容貌的一種再現形式，其背後緊密連結著中國肖像畫、特別是興起於唐代的寫真藝術傳統；另一方面，作為一種與墓葬相聯的死者真容，它們之所以採取了雕塑的形態，應該很大程度上受到了當時佛教寺院塑像、尤其是高僧影堂和墳塔中安置真身或灰身塑像的激發，因為採用塑像而非畫像的形式，很大程度上反映了對身體的重視，反映了死者企圖永久保有一個有形之軀的願望。

其次，儘管五代十國時期的墓主像不免受到僧人影真、灰身塑像的激發，但它們在性質上並不等同於僧人的塑像，相反地，由唐代初期開始逐步醞釀昇溫、到唐代後期發展到空前高漲的祭祀氛圍，尤其是包括為地方官員立像建生祠在內的各種地上立像祭祠風氣，不僅催化和推動了八世紀中期以降喪葬文化由重「葬」到重「祭」的觀念移動，同時也為此後墓葬的文化內涵和意義的重建，提供了一種來自於世俗社會的新的內容與新的範式。本文納入討論的五代十國墓葬，大都以墓主像為中心，在墓葬當中營構了一個供祭的空間。而且，正是這種對祭祀意義的強調，導致了當時墓葬明顯出現享堂化的發展趨勢，從而影響到宋、遼、金、元時期墓葬藝術的演進方向。這一點，無疑是唐宋文化變遷在喪葬藝術層面的一個顯現。

最後還要強調說明的是，本文所討論的五代十國墓主像，雖然大都出自僭偽君主和上層貴族的墓葬，不能代表當時整個社會喪葬藝術的普遍狀況，但是考慮到受上層社會所開啟的這一新風氣直接波及、影響入宋以後廣大士庶地主階層墓葬藝術的基本走向，[91] 我們完全有理由將其視為唐宋墓葬藝術變遷過程中的一個重要有機環節。而且，只有首先弄清楚這個環節，才能更有效地理解墓葬藝術中的「唐宋之變」。

---

91. 涉及宋金時期墓主像的形式與意義問題，筆者已在前引〈「一堂家慶」的新意象——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉一文中做過專門的討論。

參考書目

【傳統文獻】

王鐘翰主編，《四庫禁毀書叢刊》，北京：北京出版社，據北京圖書館藏清康熙黎延祖刻本影印，2000。
紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983-1986。

王士禎撰，李毓芙、牟通、李茂肅整理，《漁洋山人精華錄集釋》，上海：上海古籍出版社，據寶華順藏刻本金榮注本為底本，參以惠棟注本、涵芬樓林佶寫刊本校勘，1999。
王欽若等編修，《冊府元龜》，北京：中華書局，據日本靜嘉堂藏宋刻殘本與明刻本合校影印，1989，第11冊。
王溥撰，《唐會要》，北京：中華書局，據商務印書館所采武英殿聚珍本重印，1955。
玄奘、辯機原著，季羨林等校注，《大唐西域記校注》，北京：中華書局，據日本京都帝國大學文科大學校印出版的《高麗新藏本》為底本校印，2000。
司馬光編著，《資治通鑒》，北京：中華書局，據清胡克家翻刻的元刊胡注本校印，1976，第18冊。
司馬光撰，《司馬文正公傳家集》，北京：商務印書館，萬有文庫本，1937。
杜佑著，顏品忠等校點，《通典》，長沙：嶽麓書社，以清末浙江書局刻版為底本，參用中華書局1988年版校印，1995。
念常集，《佛祖歷代通載》，收入《大正藏》，第49冊。
宗懍撰，《荊楚歲時記》，收入歐陽詢撰，汪紹楹校，《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，據南宋紹興刻本校印，1984。
吳任臣撰，徐敏霞、周瑩點校，《十國春秋》，北京：中華書局，據乾隆五十三年（1788）周昂重刻本刊印，1983。
洪邁撰，魯同群、劉宏起點校，《容齋隨筆》，北京：中國世界語出版社，據《四庫全書》本校勘，1995。
封演撰，趙貞信校注，《封氏聞見記》，北京：中華書局，以雅雨堂本為底本校印，2005。
馬端臨撰，《文獻通考》，北京：中華書局，據萬有文庫十通本重新影印，1986。
高步瀛選注，孫通海點校，《南北朝文舉要》，北京：中華書局，1998。
秦蕙田撰，《五禮通考》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第135冊。
郭若虛撰，黃苗子點校，《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，以《四部叢刊續編》子部所收影印本為底本，並參以士禮居原藏宋刻本、明繙宋本、明毛晉汲古閣《津逮秘書》本重校，2003。
李昉等編，《文苑英華》，北京：中華書局據宋刊殘本與明刊本合校影印，1966，第5冊。
黃休復撰，秦嶺雲點校，《益州名畫錄》，北京：人民美術出版社，以明王世貞《王氏畫苑》本為底本，校以明嘉靖本、清《函海》本等，2003。
普濟著，蘇淵雷點校，《五燈會元》，北京：中華書局，以景宋寶祐本為底本，以清龍藏本、續藏本為參校本，1984。
程大昌撰，劉尚榮校證，《考古編》，北京：中華書局，以儒學警悟影宋刊本為底本，並校以學津本、李校本、學海本等，2008。
道宣，《廣弘明集》，收入張元濟等輯，《四部叢刊》初編，上海：上海商務印書館景印本，1922，第488冊。
董誥等編，《全唐文》，上海：上海古籍出版社，據清揚州官刻本剪貼縮印，1990，第2冊。
楊衒之撰，周祖謨校釋，《洛陽伽藍記校釋》，上海：上海書店出版社，以明如隱堂本為底本，參校古今逸史本，2000。
謝道承編纂，《福建通志》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第530冊。
劉昫等撰，《舊唐書》，北京：中華書局，以懼盈齋刻本為底本，參以殘宋本、聞人詮本、武英殿本、浙江

書局本、廣東陳氏葄古堂本點校，1975。
黎遂球撰，《蓮須閣集》，收入王鐘翰主編，《四庫禁毀書叢刊》，第183冊。
黎靖德編，王星賢點校，《朱子語類》，北京：中華書局，據宋咸淳二年（1270）書影刊本排印，1986。
歐陽修、宋祁等撰，《新唐書》，北京：中華書局，據北宋嘉祐十四行本為底本，並以北宋十六行本、南宋十行本補缺，1975。
曇無讖譯，《大般涅槃經》，收入《大正藏》，第12冊。
蘇軾撰，《東坡全集》，收入紀昀等纂，《景印文淵閣四庫全書》，第1107冊。
釋道宣撰，《續高僧傳》，收入《大正藏》，第50冊。
酈道元著，陳橋驛校正，《水經注校正》，北京：中華書局，2007。

【近人論著】

(一) 中文專著

王玉冬

2009 〈走近永陵——前蜀王建墓設計方案與思想考論〉，《藝術史研究》11：227-272。

王策、程利

1999 〈燕京汽車廠出土的唐代墓葬〉，《北京文博》第1期，頁封二、彩一。

王毅、謝濤、龔揚民

2011 〈四川後蜀宋王趙廷隱墓發掘記〉，《中國社會科學報》2011.06.29。

中國美術全集編輯委員會編

1988 《中國美術全集．雕塑編．5　五代宋》，北京：人民美術出版社。

四川省博物館文物工作隊

1958 〈四川彭山後蜀宋琳墓清理簡報〉，《考古通訊》第5期，頁18-26。

李清泉

2006 〈真容偶像與多角形墓葬——從宣化遼墓看中古喪葬禮儀美術的一次轉變〉，《藝術史研究》8：433-482。

2013a 〈從南漢康陵「陵台」看佛教影響下的10世紀墓葬〉，收入*Tenth-Century China and Beyond: Art and Visual Culture in a Multi-Centered Age*, ed. Wu Hung, Chicago: Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago and Art Media Resources, Inc., pp. 126-149.

2013b 〈「一堂家慶」的新意象——宋金時期的墓主夫婦像與唐宋墓葬風氣之變〉，《美術學報》第2期，頁18-30。

河北省文物研究所

2001 《宣化遼墓》，北京：文物出版社。

河南省文物考古研究所

2003 〈河南登封市法王寺二號塔地宮發掘簡報〉，《華夏考古》第2期，頁28-37。

季羨林

1998 《敦煌學大辭典》，上海：上海辭書出版社。

南京博物院編著

1957 《南唐二陵發掘報告》，北京：文物出版社。

姜伯勤

1996 《敦煌藝術宗教與禮樂文明》，北京：中國社會科學院出版社。

浙江省文物管理委員會

1975 〈杭州、臨安五代墓中的天文圖和秘色瓷〉，《考古》第3期，頁189-194。

高明士

1980 〈唐代的釋奠禮制及其在教育上的意義〉,《大陸雜誌》61:218-236。

高小龍

1998 〈北京清理唐代磚室墓〉,《中國文物報》1998.12.20。

馬世長

1978 〈關於敦煌藏經洞的幾個問題〉,《文物》第12期,頁21-33、20。

張先得

1980 〈北京市大興縣遼代馬直溫夫妻合葬墓〉,《文物》第12期,頁30-37。

張亞平

2003 〈「前蜀後妃墓」應為前蜀周皇后墓〉,《四川文物》第1期,頁36-37。

張家口市宣化區文物保管所劉海文主編

2008 《宣化下八里II區遼壁畫墓考古發掘報告》,北京:文物出版社。

張家口市宣化區委宣傳部、張家口市宣化區文化旅遊局

2005 《宣化文物精華》,廣州:嶺南美術出版社。

張勛燎

1995 〈試論我國南方地區唐宋墓葬出土的道教柏人俑和石真〉,收入陳鼓應主編,《道家文化研究》第7輯,上海:上海古籍出版社,頁312-322。

1996 〈試說王建永陵發掘材料中的道教遺跡〉,收入四川省文物考古研究所編,《四川考古論文集》,北京:文物出版社,頁213-223。

張勛燎、白彬

2006 《中國道教考古》,北京:線裝書局。

張鴻修

1991 《唐墓壁畫集錦》,西安:陝西人民美術出版社。

莫復溥

1981 〈一個目擊者提供的證明——「六祖真身」是塑像〉,《羊城晚報》1981.09.15。

項春松

1996 《遼代歷史與考古》,呼和浩特:內蒙古人民出版社。

賀梓城

1959 〈唐墓壁畫〉,《文物》第8期,頁31-33。

馮漢驥

2002 《前蜀王建墓發掘報告》,北京:文物出版社。

雷聞

2009 《郊廟之外——隋唐國家祭祀與宗教》,北京:生活·讀書·新知三聯書店。

鄒健吾

1963 〈日本唐招提寺的建築和造像藝術〉,《文物》第9期,頁24-31。

齊東方

2006 〈唐代的喪葬觀念習俗與禮儀制度〉,《考古學報》第1期,頁59-82。

廣州市文物考古研究所

2005 《銖積寸累——廣州考古十年出土文物選粹》,北京:文物出版社。

2006 〈廣州南漢德陵、康陵發掘簡報〉,《文物》第7期,頁4-25。

劉文鎖

2008 〈南漢「高祖天皇大帝哀冊文」考釋——兼說劉氏先祖血統問題〉,《漢學研究》26:285-316。

(二)日文專著

大村西崖

1980a 《中國美術史・雕塑篇》，東京：國書刊行會。

1980b 〈李唐・祠廟の像設〉，氏著，《中國美術史・雕塑篇》，頁612-618。

小杉一雄

1937 〈肉身像及遺灰像の研究〉，《東洋學報》24：405-436。

小林太市郎

1954 〈高僧崇拜と肖像の藝術——隋唐高僧像序論〉，《佛教藝術》23：3-36。

小島毅

1992 〈儒教の偶像觀——祭禮をめぐる言說〉，《中國の社會と文化》7：69-83。

京都大學文學院研究科

2005 《遼文化・慶陵一帶調查報告書》，京都：京都大學文學院研究科。

根立研介

2005 〈遼墓出土木雕真容偶像と日本の肖像雕刻——立石寺木造頭部の問題を中心にて——〉，收入京都大學文學院研究科，《遼文化・慶陵一帶調查報告書》，頁177-192。

島田修二郎

1990 《肖像》，京都：同朋舍。

常盤大定、關野貞

1939 《支那文化史跡》，京都：法藏館，第3輯。

（三）韓文專著

저자국립중앙박물관

2006 《북녘의 문화유산》，서울：국립중앙박물관。

（四）西文專著

McMullen, David

1988 "The School System and the Cult of Confucius," *State and Scholars in Tang China*, New York and Cambridge: Cambridge University Press, pp. 29-66.

Sharf, Robert H.

1992 "The Idolization of Enlightenment: On the Mummification of Ch'an Masters in Medieval China," *History of Religions* 32.1: 1-33.

Whitfield, Roderick

1995 *Dunhuang: Buddhist Art from the Silk Road*, London: Textile and Art Publications.

（五）網路資源

中國考古網

〈成都發現五代時期宋王趙廷隱墓〉，http://www.kaogu.net.cn/cn/detail.asp?ProductID=13054，擷取時間：2011年12月4日。

八至十一世紀的花鳥畫之變

陳韻如
國立故宮博物院書畫處

一、緒論

（一）問題的提出

唐宋之際在繪畫成果上是否有著劃時代的改變？當今學界對唐宋兩代各項成就比較之興趣，實源自學者對歷史分期的探究而起。這一考察，自內藤湖南、宮崎市定為區分唐宋發展段落，更而發展出「唐宋變革」的論說以來，即已成一重要考察角度。[1] 學界對此論題的回應甚多，在繪畫史方面亦可見相關進展。[2] 本文擬由此一考察趨勢，探討唐至宋之間花鳥題材繪畫的發展與變化，將針對花鳥題材的畫科之成立、其畫風之表現與變化、乃至其運用情況等提出觀察與思考。

何以吾人需要關注花鳥題材的成就？所謂「花鳥」一詞，雖早已見於唐代畫史文獻，亦有作品與畫家的記錄。[3] 然若細究畫史文獻的文字描述，其與「山水」題材被記錄與重視的程度卻大有落差。張彥遠《歷代名畫記》〈論畫山水樹石〉稱「山水之變，始於吳，成於二李」，[4] 意指山水畫於唐代中期已有重大變化。但是相對於此，張彥遠對花鳥畫的發展則無太多描述，他似乎不將花鳥畫與山水畫等量齊觀。這樣的情況一直到北宋中期情況才有改觀。郭若虛於《圖畫見聞志》（1074序）〈論

1. 關於「唐宋變革」的概念與影響，可參考James T. C. Liu and Peter J. Golas, *Change in Sung China: Innovation or Renovation?* (Lexington: Heath & Co., 1969), pp. vii-xiv; 張廣達，〈內藤湖南的唐宋變革說及其影響〉，《唐研究》11（2005）：5-71；柳立言，〈何謂「唐宋變革」?〉，《中華文史論叢》81（2006）：125-171。
2. 此部分討論可舉日本學者研究為代表，如島田修二郎藉「逸品」畫風討論中唐潑墨山水的興起，後續如戶田禎佑討論「模寫性」、小川裕充關注於山水畫的發展等，透過畫風樣式試圖說明唐宋之間的連續與差異，相關討論可參見板倉聖哲，〈繪畫史研究〉，收入遠藤隆俊等編，《日本宋史研究の現況と課題——1980年代以降を中心に》（東京：汲古書院，2010），頁309-311。
3. 依據張彥遠《歷代名畫記》可輯錄出不少能描繪異獸、禽鳥的唐代以前畫家姓名。參見金維諾，〈早期花鳥畫的發展〉，《美術研究》1983年第1期，頁55。
4. 張彥遠，《歷代名畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1992-1999），第1冊，頁115。

古今優劣〉稱「若論山水林石，花竹禽魚，則古不及近」，[5] 說明其對花鳥於畫史地位之評價上昇，已然將之等同於山水畫，將花鳥畫和山水畫視為得以睥睨古人的近人成就。對於北宋中期的畫史論者，花鳥畫已然不再無足輕重，既躍昇與山水畫等量齊觀，亦已超越古人成就。而這一從張彥遠到郭若虛，經過八世紀至十一世紀中葉對不同畫題的評價，正能說明花鳥題材已於畫史之中取得上位。

花鳥畫於唐宋之際的發展與變化，不僅顯示於畫史評價系統的變化，同樣也見於繪畫題材系統的演變，其進展正是「山水」、「花鳥」等畫科概念逐漸發展為完備系統的過程。[6] 成書於十二世紀初的《宣和畫譜》書中所錄「花鳥」一門即有兩千七百多軸居冠，遠遠超越其他各門，亦可說是這一歷程的最佳佐證。[7]

但是，即便北宋晚期宮廷收藏的花鳥畫作數量居各類之冠，現今存世的作品數量卻仍十分有限，特別是北宋以前的存世畫作更少。正因如此，過去對此段唐宋花鳥畫史之發展，僅能仰賴極少數存世畫作加以勾勒，而能進一步闡述的畫史情況也十分受限。直至近十年，隨著唐五代壁畫墓的陸續出土，不僅豐富吾人視野，同時也挑戰吾人對既有花鳥畫史的掌握。實際上，影響花鳥畫史論述的二項變因，其一是存世作品數量上的缺乏，其二則是以「寫實」論述架構討論花鳥畫的發展。關於前一項變因，既已能藉出土資料突破，至於後一項變因，亦即以趨近真實形貌作為考察花鳥畫發展的準則，卻因考古資料增多之後遂受到更多挑戰。

這些挑戰一部分來自對「寫實」的判別易受主觀意見左右，不易建立出一個得以排比前後序列的準則。正因如此，隨著出土資料增多，其相對應的時間序列與透過辨識「寫實風格」的表現序列，不免出現一些矛盾難解、說法紛呈的歧異情況。[8] 這類以寫實論述架構對畫史研究之限制實有待深入考察，亦非本文論旨。[9] 但若以考慮花鳥畫史的發展而言，畫中題材既然來自自然景觀，其對「寫實」的追求也因此多少與自然的模仿與參照脫離不了關係，這也能說是跨時代的共通目標之一。然而，

5. 郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁470。
6. 例如「樹石」就被張彥遠歸於「山水」一併討論。花鳥題材出現於花鳥畫科成立之前，因此唐代壁畫中雖有大量花鳥題材表現，卻未必能說明是花鳥畫科的成立。討論繪畫題材的分科問題，參見Lothar Ledderose, "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism," *Oriental Art* 19:1 (1973): 69-83.
7. 不著撰者，《宣和畫譜》(臺北：國立故宮博物院據所藏景印大德本影印，1971)，目錄，頁3。
8. 例如王公淑墓與王處直墓壁畫的風格比較而言，王公淑墓壁畫的牡丹圖繪十分細膩，相對而言，時間年代較晚的王處直墓花鳥壁畫則顯得相對簡樸。
9. 此一「寫實」論述與源自西方的「再現」論述有關，其對中國畫史研究的影響，可參考石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，氏著，《從風格到畫意：反思中國美術史》(臺北：石頭出版股份有限公司，2010)，頁35-51。

在八至十一世紀這個堪稱花鳥題材最快速發展的階段，單從「寫實」傾向的解釋框架中，實在很難細緻地檢視在此四百年中是否存在著一些值得注意的階段性差異。進一步而論，八至十一世紀階段花鳥題材的興盛，意味著這段時間正是此類「繪畫」科目的確立期，也正是「花鳥畫之所以為畫」的發展過程。如果只是依賴肖似自然的程度，即使給予量化的指標，也很難指認花鳥繪畫何時確立，何時又有新階段發展的變化。是以如此，本文擬提出「造景」分析取徑，是一從畫面表現為基礎的考慮方式，可說是一項關注於花鳥題材成為繪畫作品的考察角度。此一觀察分析，目標不在彙整所有花鳥題材的發展，而是要特別注意花鳥題材如何從紋飾的配置元素，演變為繪畫作品的過程，亦可說是一個關注於畫面構成的分析角度。

本文透過此一「造景」取徑之考察，旨在釐清八至十一世紀花鳥畫史發展的重要成果，意在觀察「花鳥畫」的成立過程與其中幾個階段所發生之演變。關於「花鳥畫」的成立時間，學界雖有不同意見，但實與判斷的標準有關。本文採較嚴格定義，並不以畫中母題題材的出現與否為指標，而在關注是否能有「畫面單元」的構成意識，也就是能否在構想畫面時，即有意識地注意到「畫面」是一個有「框界」的平面，而此平面上的各個「單元」如何共同構成一個合於需求的「畫面」。正因此，本文之「造景」目標的分析當有助益。從「畫面」的角度來說，「造景」也就是畫家有意識地在「畫面」上經營「畫面單元」。

此外，本文將分析花鳥畫發展過程的幾項重要成果，包括以下要項：其一，說明八至九世紀之間，花鳥題材如何由人物畫、裝飾紋樣等不同範疇中發展。其二，說明九至十世紀前後的「隨物造景」手法之成熟，能於畫面中隨著物象的生物特性安排畫面上的景致，使其開始具有獨立成為一項繪畫門類的基礎。其三，藉十世紀後半如黃筌、黃居寀父子的成就，將說明原有的「隨物造景」成果經過一世紀的發展後，於十一世紀崔白筆下更已進一步發展出對「情景交融」的追求。此處所謂的「情景交融」雖有取法文學分析之處，但卻不侷限在其「意境」之說，而更要強調「畫面」上之結構已與「隨物造景」者不同，不僅各個物象隨其特性在「畫面」上形成「單元」，而且加強了各「單元」間的互動，使之成為一個「交融」的全體，並藉之得以表現出一種自然景觀之外的意趣或寓意。本文擬指出在不同階段內，隨著「造景」目標的修正與發展，得以觀察花鳥畫於唐宋之間由醞釀、成立乃至發展的過程。本文將藉由這一系列發展的探討，說明唐宋「花鳥之變」與其蘊生脈絡、影響與畫史意義。

（二）研究現況

關於唐代至北宋畫史花鳥題材的研究現況，自二十世紀中葉以來，受惠於大量

考古資料的陸續增補，其研究成果已有相當積累。透過考古資料可知，許多唐墓壁畫除了大量人物行列、出獵等題材之外，學者指出花鳥題材於唐代早有蓬勃發展。[10] 其中，與本文探討八至十一世紀的花鳥畫發展相關研究，即中晚唐五代至北宋階段，亦有多位學者整合現存畫史文獻與出土資料，由不同面向梳理花鳥畫史的關鍵課題。[11] 以下，先說明學界關注焦點之一的「花鳥畫」起源與其成立時間問題。

前已提及，關於花鳥畫起源、成立時間的學界異說，實為判斷準則不同所致。部分論說關注於花鳥母題（即鳥禽植物等題材）被描繪的時間點，金維諾、宮崎法子等學者就舉出見於各式工藝物品的早期古代例證。[12] 但因此類表現與唐代以後常見的花鳥題材仍有差異，梁莊愛倫（Ellen Johnston Laing）則藉十世紀以前的考古資料，試圖將唐代敦煌及墓葬壁畫，乃至各類器物上的花鳥題材，串聯為一股彼此交錯卻又連貫的發展軸線。梁莊愛倫指出這一花鳥發展軸線的起源與商周、秦漢器物紋飾關係較小，是屬南北朝以來佛教藝術的影響成果。[13] 此一論說的提出十分重要，梁莊愛倫顯然是以花鳥母題的表現型態為觀察要項，而不僅著眼於花鳥母題的有無。這個觀點並不在否定花鳥題材於上古藝術出現的重要性，但卻促使我們進一步思考花鳥題材的出現，並不等同於花鳥畫作的成立。花鳥題材作為一種裝飾的紋樣，其與花鳥畫史的發展雖相互影響，但兩者卻未必是一脈相承的產物。花鳥題材與裝飾紋樣兩者之間的關係交錯複雜，既有時間發展的序列問題，也可能牽涉地區文化的交流，實屬另一牽涉層面廣而有待深究的課題。[14]

---

10. 金維諾，〈早期花鳥畫的發展〉，頁52-57；Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," *B. M. F. E. A. (The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities)* 64 (1992): 179-223; 宮崎法子，《花鳥・山水畫を讀み解く——中國繪畫の意味》（東京：株式會社角川書店，2003），頁132-154。
11. 依發表年代，略舉如下：Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs," *Ars Orientalis* 33 (2003): 32-75; 鄭岩、李清泉，〈看時人步澀　展處蝶爭來：談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫〉，《故宮文物月刊》158（1996）：126-133；李星明，〈唐墓壁畫中的花鳥畫〉，氏著，《唐代墓室壁畫研究》（西安：陝西人民美術出版社，2004），頁360-392；李清泉，〈「裝堂花」的身前身後——兼論徐熙畫格在北宋前期一度受阻的原因〉，《美術史論》2007年第3期，頁56-61；李星明，〈唐代和五代墓室壁畫中的花鳥畫〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2007年第1期，頁51-56；劉婕，〈唐代花鳥畫研究的新視野——墓葬材料引發的思考〉，《文藝研究》2011年第1期，頁100-107。此外，針對近年唐、五代壁畫等考古資料所見的花鳥題材成果，可參考劉婕，〈唐代花鳥畫研究〉（北京：中央美術學院博士論文，2008），頁117-189。
12. 金維諾，〈早期花鳥畫的發展〉，頁52-57；宮崎法子，《花鳥・山水畫を讀み解く——中國繪畫の意味》，頁132-154。
13. Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," pp. 179-223.
14. 此方面的研究成果，以Jessica Rawson對於花鳥紋飾的考察最為重要。可參考Jessica Rawson,

由於思考花鳥畫起源，遂而引發學界對花鳥紋飾與花鳥畫複雜關聯之論考。梁莊愛倫針對花鳥畫樣式的成立問題則是參考杰西卡．羅森（Jessica Rawson）對於唐代金銀器紋飾的研究成果，注意到花鳥題材脫離人物形象而獨立的表現，如何家村窖藏金銀杯上的花鳥紋。[15] 梁莊愛倫推論在八世紀早期，原本位於構圖中軸的人物開始被花卉鳥禽所取代，蘊生了新的花鳥構圖類型；且此類逐漸加強描繪花卉、鳥禽自然樣態的傾向，自八世紀開始形塑了花鳥畫的樣貌，並且在金銀器、染織品、壁畫等不同類型的媒材上出現。[16] 實際上，這類自八世紀逐漸出現的中軸對稱花鳥構圖圖式，此後成為一再沿用的表現手法。梁莊愛倫在針對對遼墓花鳥題材壁畫的分析中，亦指出此一作法於遼墓仍有延續。[17]

除了起源問題，隨著日益增多的考古發現刺激，學者們也開始著手於畫史文獻的課題。例如討論唐代花鳥畫題材成就的研究即十分豐富，多數學者企圖勾勒畫史文獻與考古出土實物間的關聯，舉如薛稷六鶴樣式、花鳥名家邊鸞風格等皆受矚目。[18] 小川裕充結合其對慶陵遼墓壁畫研究，指出唐代薛稷六鶴樣式與四季時序的可能關聯，將花鳥畫表現納入時間、空間配置體系中考慮，進以討論唐宋花鳥畫面構成的系譜變化。[19] 小川裕充對於花鳥樣式的關注，並不受限於造型形式，更意在指出樣式所可能具有的內容意涵。此一企圖無論成功與否，已然開啟唐宋花鳥畫研究新視野。當然，針對花鳥題材的內涵意義研究有其重要性，梁莊愛倫於二〇〇三

Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon (London: British Museum Publications Ltd., 1984); and "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," *The Burlington Magazine* 148.1239 (2006): 380-389.

15. Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs," pp. 188-191. 文中參考的金銀器紋飾與中西交流課題，可參見 Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, pp. 90-93.

16. Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," p. 190.

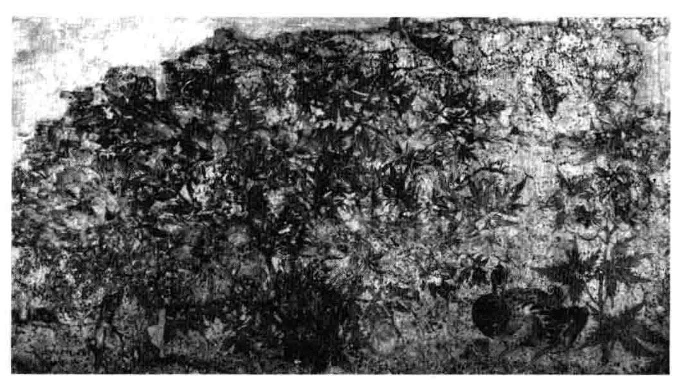
17. Ellen Johnston Laing, "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," *Journal of Sung and Yuan* 24 (1994): pp. 59-62.

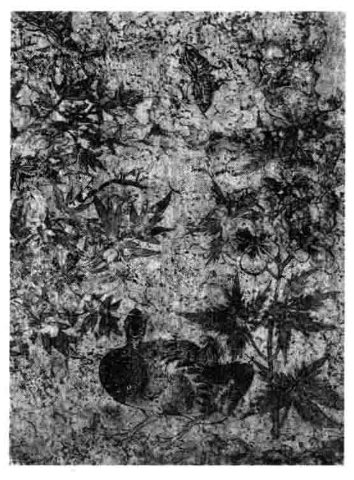
18. 關於考古資料與花鳥畫史課題的連結比對，相關研究成果可參考前引註11。整體而言，現有研究多試圖以考古資料，視覺化畫史記載的「邊鸞畫風、薛稷六鶴畫樣」等，是以此故，學者也指出這些墓葬資料正可「揭示唐代花鳥畫的具體面貌」，見劉婕，〈唐代花鳥畫研究的新視野——墓葬材料引發的思考〉，頁106。惟墓葬考古資料的質性，與一般畫史所討論作品之間的差異如何釐清，仍有待更多論考。

19. 小川裕充針對花鳥畫與時空間的討論，參見小川裕充，〈中國花鳥畫の時空——花鳥畫から花卉雜畫へ——〉，收入戶田禎佑等編，《花鳥畫の世界．第十卷．中國の花鳥畫と日本》（東京：學習研究社，1983），頁92-107；與〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）（下）——薛稷．黃筌．黃居寀から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を經て徽宗．趙伯驌．牧谿．王振鵬、浙派．雪舟．狩野派まで〉，《國華》1165（1992）：7-22、1297（2003）：7-25。

年，運用考古資料進一步補充了晚唐、宋、遼代的花鳥題材之發展，文中指出九世紀起花鳥題材之所以常見於墓葬壁畫，在於其蘊藏著對家族繁盛的祈願，藉著花鳥草蟲等題材的象徵、諧音等，融入對子孫安壽、富貴利祿的期待。[20] 杰西卡・羅森同樣從花鳥畫的內容意義著手，其則關注器物紋飾的發展，提出「關聯宇宙觀」（correlative cosmology）試圖將早期中國的禮器、墓葬、山水、花鳥等傳統，統合於此一哲學觀念的角度中加以考察。[21] 兩人先後從不同角度思索花鳥題材與其內容意義問題，呈現出花鳥畫史的討論已從形式表現加入內容意義的思考。[22]

而無論是畫風樣式或內容意義的論考，皆受新出土資料影響；其中，發表於一九九五年的北京八里莊王公淑墓〈牡丹蘆雁圖〉（圖1，852年）就是重要關鍵作品之一。[23] 王公淑墓牡丹圖顯屬中軸構圖之作，但對花朵枝葉的描繪細節相當豐


圖1-1


圖1-2

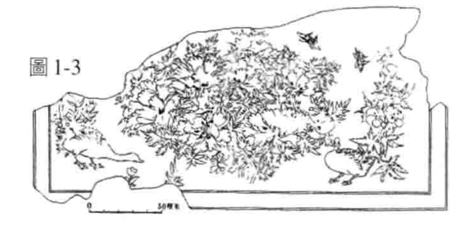

圖1-3

圖1-1　唐，王公淑墓墓室北壁（852年，北京海淀區八里莊出土）
圖1-2　唐，王公淑墓墓室北壁局部（852年，北京海淀區八里莊出土）
圖1-3　唐，王公淑墓墓室北壁線描圖

20. Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs," pp. 32-75.
21. Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," pp. 380-389.
22. 對於花鳥畫的內容意義，宮崎法子曾針對不同題材加以討論也值得注意，如「蓮池水禽」不僅有佛教思想的參照，隨著時代的不同使用也摻入儒學或者世俗的新意涵。見宮崎法子，《花鳥・山水畫を讀み解く——中國繪畫の意味》，頁172-193。
23. 北京市海淀區文物管理所，〈北京市海淀區八里莊唐墓〉，《文物》1995年第11期，頁45-53；羅世平，〈觀王公淑墓壁畫《牡丹蘆雁圖》小記〉，《文物》1996年第9期，頁78-83；鄭岩、李清泉，〈看時人步澀 展處蝶爭來：談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫〉，頁126-133。

富。此一資料的出現，促成學者意將之與唐代邊鸞畫風加以聯繫。[24] 將考古資料與畫史文獻加以聯繫，確實具有正面意義。劉婕融貫多位學者成果，有意釐清墓葬資料對唐代花鳥畫研究之貢獻，指出其能修正原有畫史「空有其名」的侷限，得將畫史文獻所載以圖象實物補充，舉如邊鸞畫風、裝堂花、金盆花鳥、薛稷鶴圖等樣式。[25] 此一研究視野十分重要，特別需謹慎面對文獻詮釋與圖象解析的效度。姑且不論「裝堂花」一詞是否僅見北宋畫史記載，就以曾見於唐人文獻的薛稷畫鶴而言，如何從文字中掌握圖象形貌仍有相當難度。[26] 透過考古資料將這些見諸畫史的詞彙解義，對於掌握畫史面貌雖有助益，但如何藉此構築畫史變化之趨勢則仍有增補空間。[27]

透過現階段的唐宋花鳥題材資料，多數學者似乎較注意中軸式對稱的樣式在八世紀之後一再被延續使用。梁莊愛倫曾指出葉茂臺遼墓出土的〈竹雀圖〉軸是在中軸對稱的古風裡，加入新的自然主義手法，是一種趨近「真實」的調整。[28] 而在王公淑墓、王處直墓等花鳥題材壁畫出土之後，梁莊愛倫視此二者花鳥壁畫為一種由中軸樣式演進的新樣，由左中右三幅分段，並以中幅占較大比例畫面，對花卉鳥禽的描繪更具細節。[29] 諸如此類的「寫實」論述，雖然都強調了九、十世紀中花鳥壁畫中花卉、鳥禽參照自然生態而進行細部描寫，但另一方面卻又強調其中軸構圖與八世紀者的延續關係，顯然仍意在凸顯這三百年為一整體段落，而所謂的「新意」

---

24. 鄭岩、李清泉，〈看時人步澀　展處蝶爭來：談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫〉，頁126-133；李星明，〈唐代和五代墓室壁畫中的花鳥畫〉，頁51-56；劉婕，〈唐代花鳥畫研究的新視野——墓葬材料引發的思考〉，頁100-107。
25. 相關研究成果，見註11。
26. 「裝堂花」現僅知見於《圖畫見聞志》，尚未能上溯唐代畫史文獻資料，現今學者討論實受限於此。惟，仍有學者試圖以考古材料進行「裝堂花」樣式之討論，將「裝堂」解釋為「全株」，而「折枝」為植物局部，見劉婕，〈從「裝堂花」到「折枝花」：考古材料所見晚唐花鳥畫的轉型〉，收入范景中、鄭岩、孔令偉主編，《考古與藝術史的交匯：中國美術學院國際學術研討會論文集》（杭州：中國美術學院出版社，2009），頁382-403。然而，這類針對畫史文獻的解讀，不能僅於從字面意義講究，對於文脈整體上的合理說明，或需依不同例證再加申述。至於六鶴圖樣式，小川裕充曾結合文獻描述與日本正倉院文物，意圖重建六鶴圖繪樣貌，參見小川裕充，〈薛稷六鶴圖屏風考——正倉院南倉寶物漆櫃に描かれた草木鶴圖について〉，《東洋文化研究所紀要（東京大學）》117（1992）：179-214。然而，相對於文獻所強調的薛稷「六鶴」樣式，近年考古出土資料卻顯示出未受「六鶴」樣式限制的畫鶴圖繪。究竟「六鶴」樣的畫史意義為何，本文將於第四節再深入討論。
27. 劉婕在博士論文第三章第二節中舉列許多唐墓花鳥題材壁畫，資料搜羅至為用力。見劉婕，〈唐代花鳥畫研究〉，頁117-189。然而其對於中軸式花鳥樣式從八世紀以來的發展，多僅注意其共相，對此圖式變化的考察尚有討論空間。
28. Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," p. 194.
29. Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs," pp. 39-43.

只不過是中間所經歷的表象變化，並未呈現結構性的差異。換句話說，這類將中軸構圖模式視為貫穿八至十世紀的花鳥畫發展的基調，極易導出其基本結構維持不變的印象，並不利於吾人觀察畫史發展過程中變化的階段性。

針對於此，本文擬關注花鳥題材如何成為一幅「畫」，考察從一個畫面所構成的「花鳥畫」，以及其所運用的語法，思索花鳥畫的構成模式，並且用以觀察唐宋之際花鳥畫發展的歷史意義。透過有如解析文章的語法分析花鳥畫，可注意禽鳥、植物等母題形象，如何成為花鳥畫的畫面單元，接著再考慮這些表現單元如何相互之間產生關聯。這一互動關聯的發展歷程，從個別的表現單位之間的單向關聯，發展出複雜的交錯關聯等，就如同語法從簡單到複雜，由單字連接、成為句子、再從句子組成篇章。這類的花鳥畫構成語法，是由「造景」角度而建立的論述架構，在考察過程中，將從其運作模式的差異來說明花鳥畫的不同發展階段。本文內容將分別說明：花鳥畫的構成語法，闡明此類「造景」架構的分析模式；花鳥畫的醞釀階段，用以說明人物與花卉、花園景致等花鳥畫成立之前的花鳥題材表現；接著說明花鳥畫的成立基礎，用以說明花鳥開始成為獨立的描繪對象的前提，如「去瑞物」後的新造型手法、以及畫樣的成立。接著說明花鳥畫的成立，以黃筌父子成就為例，說明「隨物造景」的完成，此為十世紀中期的階段性成果。至於花鳥畫於成立之後在北宋階段的發展，則可以「景物交融」作為理解。

二、花鳥畫的語法：從「造景」角度而論

本文將繪畫於畫面上安排物象的考慮，視為一種畫面的構成語法，此一考察是奠基於「造景」角度的論述架構。就如同語法是從語言的使用中析理而出，所謂花鳥畫的構成語法，也是從花鳥題材的表現過程中整理而來。本文為考察花鳥題材獨立成花鳥畫的過程，推察花鳥畫成立後的畫面構成主要原則。此一考察，不在蒐羅所有構成花鳥畫畫面的元素或題材，而是要試圖抽離個別題材的表現描述，關注其中的組合邏輯。由此而言，被認為具有唐代花鳥畫成就代表的王公淑墓〈牡丹蘆雁圖〉，就是一個重要的起點，可資為例證進行說明。

王公淑墓〈牡丹蘆雁圖〉位於墓室北壁，高一點五六公尺，寬二點九公尺。壁面周圍畫有紅色邊框，畫面中央為一株枝葉繁茂的牡丹，兩隻姿態不同的蘆雁各踞左右，其外側各有一株較小植物（右為秋葵、左似百合）。畫中牡丹枝葉朝多方向翻轉，花朵也採不同角度描繪，十分講究細節的交代。而從構圖布景的意圖而言，除了注意此畫面為中軸對稱模式之外，還值得注意兩隻蘆雁在畫面位置之安排。位於畫面兩側的蘆雁姿態一隻正面向前、一隻斜頸側向立於花叢之下，其姿態的轉折

角度與外貌的細膩描繪，多已被注意。在此，可觀察兩隻蘆雁都被安排於畫面下方，正面向前者雙足位於秋葵、牡丹的根部水平處。兩側植物的枝葉都略過它上方處不遠，加上其頭頸轉向正前方，更營造出一個穿梭在兩側植物之間的景象。王公淑墓〈牡丹蘆雁圖〉以花卉植物為主體，更在畫面上出現了一個能夠描繪出地面空間的花園景觀，讓禽鳥能在其中自在穿梭。

花卉與禽鳥的關係，是構成花鳥畫語法的重要部分。但顯然這兩者的關係界定，更要仰賴二者所在地面位置的整體安排。比較之下，阿斯塔那墓二一七號（約八世紀）六扇花鳥壁畫（圖2）雖然也有相似的處理，畫中鳥禽皆清晰地站立在一個簡化手法表現出的草叢地面。但是，阿斯塔那墓六扇花鳥中的植物與鳥禽關係較為簡樸，此六扇花卉植物雖有不同型態，但都像是由鳥禽的頭部長出一般，以刻板的手法安排鳥禽與花卉的前後關係。相較之下，王公淑墓壁畫中花卉植物、鳥禽，以及所在地面的關係更加細膩，很能夠有效顯示彼此的關係。如此透過三者之間的交錯關聯，展現了其表現語法的積極作用。

花鳥畫面構成的語法，就在於讓花卉鳥禽等各種母題能夠配置在畫面之中，進而構成一個內在合理的畫面整體。畫中母題彼此具有合理的關係，能在場所景觀內構成一個整體畫面，或許是自然野外的一角，也可能是宮苑花園的景象。對於考察花鳥畫的發展與表現而言，野外或者花園並非關鍵，即使母題的表現可以有繁有簡，但其語法卻不能看作母題於構圖上的配置。更重要的是，必須把母題彼此的關係也納入思考，花卉植物、鳥禽蜂蝶的生態樣貌以及生物習性等都會成為構築關係的要件。從現存的例證而言，唐宋之間花鳥畫的發展脈動，其實正是在此一隨著物類特性而營造景象的過程，我們或許可用「隨物造景」稱謂此一階段的目標企圖。



圖2　唐，阿斯塔那墓二一七號（新疆吐魯番阿斯塔那出土）

此一思考也有助於我們釐清器物紋飾對於掌握花鳥畫史的作用與侷限。既然花鳥畫的構成語法，是以「隨物造景」為出發，器物之上的紋樣構成，顯然是另一個不同脈絡的產物。時而與繪畫風格發展交會，時而兩者並無相關，其關係端視彼此目標上的同異與否，若紋樣的目標在於追求「繪畫畫面」般的效果，那麼兩者即有交會影響的可能。以下，將先觀察花鳥畫發展之前的狀態，藉人物與花卉題材共同表現的圖繪手法，加以考慮花鳥題材獨立之前的情況，並且觀察在晚唐至北宋之間的發展成果。

三、花鳥畫的醞釀

（一）花卉人物並存的圖繪表現

無論是六世紀即已出現的持花菩薩、持花供養人，七世紀唐墓的持花人物形象，又或者八世紀大量出現的樹下人物、花卉人物等形象，都是花鳥題材大量伴隨著人物描繪而出現的圖繪表現。梁莊愛倫曾關心這些例子的共相，但並未進一步區分這些圖式之間的差異。實際上，這些花卉與人物並存的繪畫手法，大都被當成「樹下人物」傳統的延續性發展，但是，這樣的看法則會忽略在人物與花卉同時出現的「花卉人物」圖繪中，一些有別於「樹下人物」的圖象特色與其意義。

所謂「樹下人物」是一種可追溯到六朝的傳統模式。南京西善橋〈竹林七賢圖〉是較早期實例（圖3），畫面以樹木與人物組合，在整體畫面中樹木作為人物的

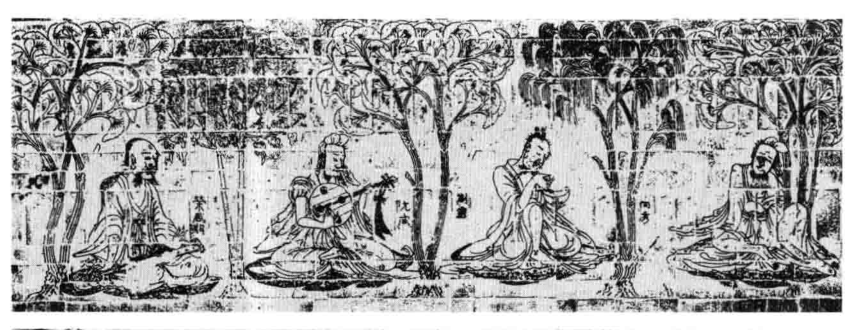
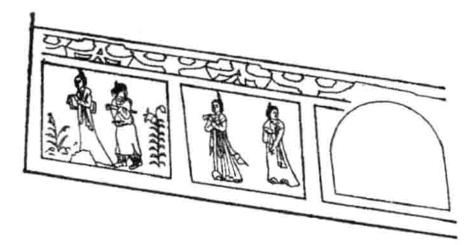




圖3
南朝，竹林七賢畫像磚（852年，南京西善橋出土）


圖4-1　唐，李鳳墓甬道東壁（675年，陝西富平縣出土）


圖4-2　唐，李鳳墓甬道西壁（675年，陝西富平縣出土）


圖4-3　唐，李鳳墓甬道西壁線描圖（675年，陝西富平縣出土）

框界，可用以與其他人物加以區隔。另外，有一些花卉人物圖繪，如人物手持花卉作為供養持物的持花人物題材，也有相當時間發展。其影響力可能更早就隨佛教進入中原地區。例如河南鄧縣彩色畫像磚、寧懋石室線刻人物像等。而除了手持花卉之外，有一種指人物之間由花卉植物加以區隔，這樣組合花卉與人物的圖繪組合手法，以下擬將之稱為「花卉人物」。這樣的表現手法可能也屬外來影響，不過，顯然更晚於前述兩個類型。

李鳳墓（675）就有此類花卉與人物一同出現的例子（圖4）。李鳳為唐高祖李淵第十五子，其墓為獻陵（唐高祖）陪葬墓之一。[30] 這類透過植物、石塊區隔人物的表現手法，也同樣見於敦煌地區。敦煌莫高窟第三三二窟（初唐風格，原有〈李克讓碑〉〔698〕）東壁南、北側各繪三位僧人，其間各以花卉、鳥禽與怪石作為區隔（圖5）。[31] 這一「花卉人物」圖式，雖曾被認為與「樹下人物」傳統有關。但從構圖的意圖而言，顯然有一些表現則已超出「樹下人物」傳統原有的追求。舉例而言，花卉明顯成為區隔敦煌第三三二窟供養僧人之間的獨立母題，花卉與怪石自成一個畫面區段，與供養的僧人沒有重疊互動。李鳳墓甬道壁畫中也是如此，用以區隔人物的花卉就如獨立的物件，被安排在人物的前後，與人物之間並沒有關聯。

相對來看，「樹下人物」圖式中的人物

30. 富平縣文化館，〈唐李鳳墓發掘簡報〉，《考古》1977年第5期，頁313-326。
31. 敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．3》（北京：文物出版社，1987），圖93、94。

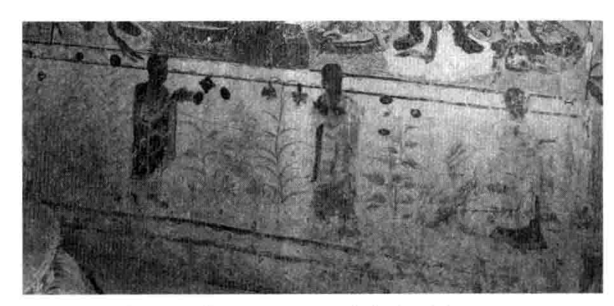


圖5-1　初唐，敦煌莫高窟第三三二窟東壁北側



圖5-2　初唐，敦煌莫高窟第三三二窟東壁南側

與植物關係比較緊密。在早期的圖象之中，植物雖然也有區隔人物的作用，例如南京西善橋的〈竹林七賢圖〉所示；但越到後期的發展，就出現許多植物僅在陪襯描寫人物所在空間，而不再以植物作為區隔畫面的隔間母題。最典型的例證是北齊崔芬墓（551）的北壁壁畫（圖6）。雖然畫中有樹木與人物配置出現，但整個畫面已由條型方框區隔成屏風樣式，各段畫面並不仰賴樹木區隔彼此。更且，這些樹木在畫面中的位置不必然位於人物的左右兩側，也有出現在畫面中央，或就在畫面中同時出現兩株樹木。除了這類畫面安排的差異之外，趙超也指出「樹下人物」內容意涵上的多樣性。他以太原地區常見的「樹下老人」墓葬壁畫題材為焦點，考慮其內容雖有部分延續自竹林七賢圖，但部分則可能屬於孝子圖，或代表高士形象者。這些「樹下老人」的圖繪，更明顯將樹木置於畫面中軸線上，而由趙超解讀為「哭竹老人」、「泣墓老人」等段落之中，植物甚至成為營造人物活動的主要母題。[32]



圖6　北齊，崔芬墓北壁龕西側壁畫（551年，山東臨朐縣出土）

換言之，「樹下人物」的人物仍是畫面主體，樹石植物多用以陪襯人物的活動。而「花卉人物」中的花石表面上看來雖未有主體作用，但更獨立在人物活動之外，如此更具有獨立存在的性質，無須隨襯受限於人物活動。

出現在李鳳墓甬道、敦煌莫高窟第三三二窟供養人的花卉人物圖式，實非一般認為的「樹下人物」傳統所能涵括。在懿德太子墓（706）過洞、章懷太子墓（706）甬道等處，有樹石、花卉與人物穿插出現的畫面，也可歸納為花卉

32.　趙超，〈「樹下老人」與唐代的屏風式墓中壁畫〉，《文物》2003年第2期，頁69-81。

與人物共出的表現。懿德太子墓第一過洞馴豹圖、第二過洞架鷹馴鷂圖、第三過洞的持扇宮女圖（圖7），在人物之間都有樹石作為區隔。[33] 這些部分主要在凸顯服侍人物眾多，而穿插其間的樹石可能在呈現「服侍者」所處的自然真實感，一如在自然園林之間，但又有分出段落的次序感。僅其中一段架鷂戲犬圖（圖8），因原本用以區隔人物的樹石前方描繪了一隻獵犬，使得畫面的段落性開始減低，但卻因此突出了自然環境的效果。



圖7　唐，懿德太子墓第三過洞東壁（706年，陝西乾縣出土）

原本講究序列段落感的陪侍人物，因逐步增強自然環境效果的處理與調整，在章懷太子墓有更多明顯的實例。章懷太子墓前後甬道兩側的侍者間部分有樹石題材作為間隔（圖9），前室東西壁的仕女圖也出現樹石，其中西壁南鋪的觀鳥捕蟬圖常被視為唐墓中重要的花鳥題材畫面（圖10）。[34] 章懷太子墓前甬道西壁仕女圖中的樹石母題，仍舊具備著區隔的作用，但是，前室壁畫的樹石顯然並不在區隔畫面，且因其獨立性大增，而反倒屬於畫面中庭園描繪的一部分。



圖8　唐，懿德太子墓第二過洞西壁（706年，陝西乾縣出土）

人物與花卉共同出現的圖繪處理手法，在八世紀初期達到高峰，由於這類題材強調人與花鳥的並存場景，一方面與庭園描繪之需求相互作用，增加了植物禽鳥的描繪比例，另一方面也因為熱中描繪花鳥題材，進而觸動花鳥的獨立成畫。



圖9　唐，章懷太子墓前甬道西壁（706年，陝西乾縣出土）

（二）庭園景致的描繪

在花卉題材獨立成畫的過程中，其構成

34. 陝西歷史博物館編，《章懷太子墓壁畫》，頁64-66。

33. 陝西歷史博物館編，《懿德太子墓壁畫》（北京：文物出版社，2002），頁31-42。

語法的發展也歷經多樣的嘗試。例如，以人物與花卉題材同時出現的「花卉人物」樣式而言，這類利用花卉植物間隔人物的手法，究竟如何促成植物、鳥禽獨立成單獨表現題材仍是一個難以釐清的發展過程。但是，透過前述章懷太子墓甬道與前室仕女花鳥壁畫等例證，可以說明這些花卉伴隨著人物出現的表現手法，同時增進了對庭院花園的描繪。



圖10　唐，章懷太子墓前室西壁南鋪（706年，陝西乾縣出土）

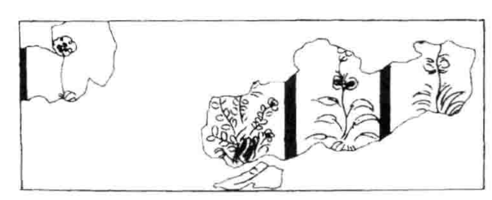


圖11　唐，陝棉十廠墓M7墓室西壁線描圖（陝西西安出土）

章懷太子墓墓室蟬雀圖，就可說是花卉人物與庭園描繪相疊合的代表。當然，在此之前並不乏表現花卉庭園場面的實例。但章懷太子墓室的仕女活動場景，顯然著重在人物與樹石、花卉等植物母題安排，畫面上「觀鳥」與「捕蟬」指示了人與鳥蟲之間的關係，並較明確地指示此活動空間為某個「庭園」，藉之呈現了宮女在庭園中的生活情趣。在此安排中，仕女與蟲鳥不再只是單純的「並列」，經過姿態的呼應關係，表現出「觀」鳥、「捕」蟬這種在花園中常有的動作。換言之，透過這種觀賞動作所呈現的物與物間關係，成為庭園描繪的要點。

當然，在這段積極強調花鳥題材的發展脈動之中，也有不少實例說明另一種相對保守而具常規模式的延續，該類模式原來經常被稱為中軸式構圖。例如陝棉十廠墓（約740年前後）墓室西壁有描繪花卉與石頭的屏風壁畫殘片（圖11），[35] 畫面採中軸式構圖，與阿斯塔那墓出土的六扇屏風花鳥構圖相近。類似例證甚至可向下延續至十世紀。在這些例子中，或許個別的繪畫風格有著差異，但此類中軸式的花鳥屏風軸，應視為一種延續力很強的構圖類型。此處，或許可舉出幾個不同於常態模式的例子，來加以對照發展的情況。

陝西唐安公主墓（784）墓室西壁花鳥畫（圖12），縱高一點八公尺，橫寬三點八公尺，畫面兩側各有一樹，樹梢接於畫面上方頂部，兩側各有飛翔野鴨，而畫

35. 陝西省考古研究所，〈西安西郊陝棉十廠唐壁畫墓清理簡報〉，《考古與文物》2002年第1期，頁16-37。

面中心為一圓水盆，盆緣幾隻立鳥的姿態各不相同。[36] 唐安公主墓兩側樹木與一般常見於樹下人物傳統的植物不同，比較接近花卉人物所採用的矮小花卉植物。畫中兩側植物樹梢於畫面上方連接的表現，與敦煌莫高窟第三二一窟的十一面觀音畫像兩側的樹梢相連有異曲同工之妙（圖13）。這也顯示此類畫面與中原流傳較久的「樹下人物」傳統關係不大，其與敦煌壁畫的關聯也未必成立，但值得刺激吾人重新推想這類水盆描繪，是否可能有不同於中原的圖象來源。[37] 無論其來源如何，唐安公主墓水盆花鳥畫面已無人物的搭配，而以居中的水盆為主作為庭園意象的代表，並在其盆緣畫上立鳥，兩側加上飛鴨的安排，表現此庭園中可被觀賞的對象。較之章懷太子墓中的蟬雀圖，此圖可說標誌著花鳥畫的獨立發展階段已經啟動。此畫面位於墓室西壁，是棺床緊鄰的所在壁面，更說明不附屬於人物題材的花鳥畫開始出現在墓室的重要壁面之上。

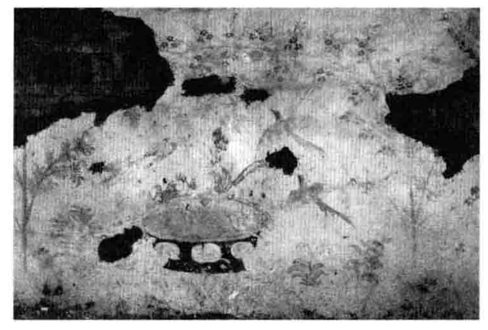


圖12　唐，唐安公主墓墓室西壁（784年，陝西西安出土）

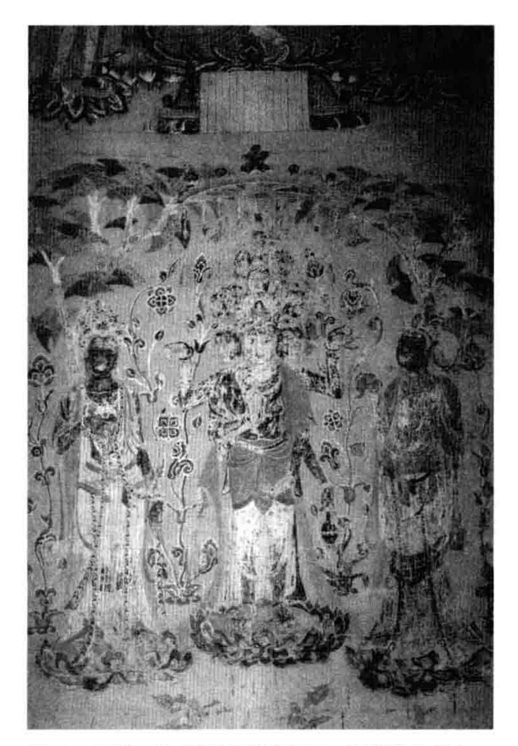
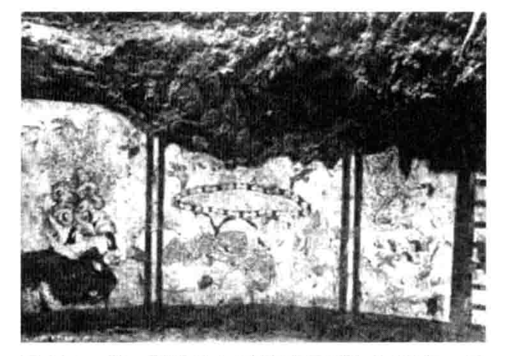


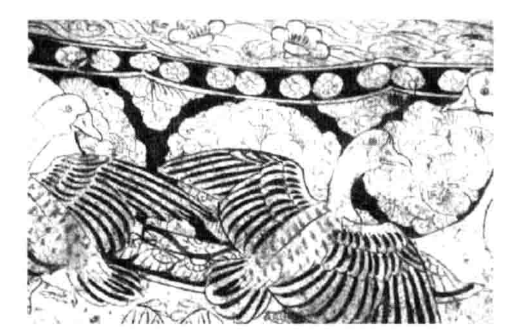
圖13　初唐，敦煌莫高窟第三二一窟東壁北側十一面觀音

同樣採取植物、鳥禽與水盆的題材，稍後於河南安陽趙逸公夫婦墓（829）也見到另一種相似的處理。趙逸公墓室西壁畫面高一點八公尺，寬二點三五公尺，被區分為中央大、兩側小的三段畫面，上方已經殘破。[38] 兩側各為奇石與植物，中央的較大畫面繪有一大圓水

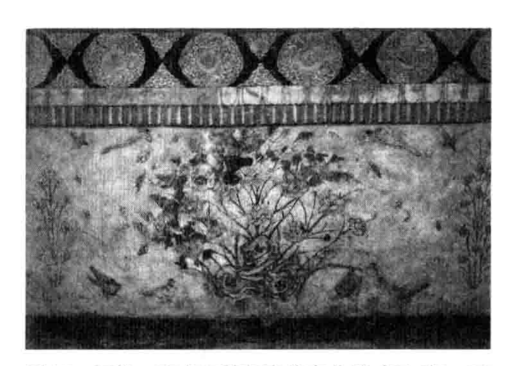
36. 陳安利、羅咏鍾，〈西安王家墳唐代唐安公主墓〉，《文物》1991年第9期，頁15-27。
37. 劉婕於討論唐安公主墓、趙逸公墓壁畫時，將這些圖繪視為畫史記錄之「金盆鵓鴿」，並且將之與花園小景、盆景等文獻資料結合討論，嘗試指出唐人對庭園小景、盆池、盆景等風潮影響，而有此類圖繪出現。見劉婕，〈唐代花鳥畫研究〉，頁186-189。此一觀察甚為重要，然該文尚未對此類圖繪的視覺形式之獨特性加以說明。
38. 張道森、吳偉強，〈安陽出土唐墓壁畫花鳥部分的藝術價值〉，《安陽師範學院學報》2001年第6

盆，上有飛鳥，圓盆前方另有三隻大雁（圖14）。此三幅畫面雖似有紅色邊框區隔，但畫面則未斷然分隔。例如中央大畫面左側邊框之下，就有一株草花跨越左幅與中幅畫面；而在略微上方處，也有禽鳥一前一後穿越左、中幅之間的邊框。雖然左、中、右三幅分別可見中軸對稱表現，但畫家刻意安排了這些跨越框界的花草、鳥禽，使得畫面更趨近一個完整的花園景致。而在這個庭園之中，水盆與飛鳥、大雁的位置，也像唐安公主墓者一樣，被安排在畫面的正中央，成為庭園描繪的重點。


圖14-1　唐，趙逸公夫婦墓墓室西壁（829年，河南安陽出土）


圖14-2　唐，趙逸公夫婦墓墓室西壁局部（829年，河南安陽出土）

而再從畫面布置而論，趙逸公墓西壁花鳥亦跨越屏風邊幅的區隔，形成了更完整的大畫面表現，前面已經討論的王公淑墓也正是延續此一發展而產生。藉由花卉伴隨著人物出現的安排手法，啟動單獨表現花卉題材的趨勢，隨著這類水盆與大型鳥禽的花園景觀出現，說明著此花鳥獨立的表現正趨於定型。


圖15　五代，王處直墓墓室後室北壁（924年，河北曲陽出土）

這個定型化的現象，同樣見於河北曲陽王處直墓。[39] 王處直墓除墓室北壁山水圖外，還存留許多花鳥題材壁畫。其墓室東西兩壁有花鳥奇石屏風式壁畫；西側耳室西壁描繪除描繪桌案與用具之外，還描繪桌案上的一幅花鳥屏風。墓室後室北壁也是花鳥題材（圖15），構圖與王公淑墓〈牡丹蘆雁圖〉十分相

期，頁42-44；與〈安陽唐代墓室壁畫初探〉，《美術研究》2001年第2期，頁26-28。趙逸公墓壁畫已經修復，其中部分陳列於洛陽古墓博物館。

39. 河北省文物研究所、保定市文物管理處，《五代王處直墓》（北京：文物出版社，1998），頁15-40；鄭以墨，〈五代王處直墓壁畫形式、風格的來源分析〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2010年第2期，頁24-31、181。

近；也在畫面中軸作大叢牡丹，兩側各有一株較小的花卉植物，地面上描繪了四隻姿態各不相同的鴿子。後室東西兩壁北側壁畫雖已殘損，但仍可見怪石、植物、花鳥、蝴蝶的痕跡，推測與北壁現存的畫面構成相近。王處直墓中的幾處花鳥壁畫，從花朵枝葉的表現而言，雖不及王公淑墓中花卉表現上的變化細膩，但就「造景」的意圖而言，王處直墓中多處運用怪石母題，又比前者更有層次。至於王處直墓壁畫中所描繪的鴿子等鳥禽，被安排在與植物根部平行的水平位置，但因不同的姿勢，一方面凸顯鳥禽彼此位置上的區別，也增添鳥禽與植物之間的不同關聯。

不論是唐安公主墓壁畫的鳥禽、趙逸公墓壁畫的大雁，乃至於王處直壁畫的鴿子等，這些例子顯示對個別鳥禽有較大區塊的描繪，說明鳥禽與其他母題的關係逐漸被強調凸顯。而除了加強鳥禽的細部描繪之外，花鳥畫的重心雖仍以植物為主要架構主題，但是鳥禽的多樣姿態亦已取得先聲，正在逼近花卉植物的表現力。部分學者認為此一發展與庭園的描繪興趣有關，並舉出多項文獻論證唐人對庭園的興趣，進而推定其為晚唐花鳥畫成果的主要背景條件。然而，庭園營造並非始自唐代，畜養鳥禽更非唐人才開始的活動。也正因此，關於唐安公主墓壁畫的花鳥圖樣表現，很難僅從庭園營造的脈絡背景中論定。此外，也有學者將唐安公主墓壁畫視為花鳥畫發展完成的例證。但從畫面安排而言，唐安公主墓與趙逸公墓的水盆花鳥描繪，對於畫面的整體安排尚不能稱為完備，畫中各物象配組關係多屬物象與物象的拼組，一個整體畫面的融合表現則是要待到北宋階段才告完成。

以下，則要從一些其他的因素，試以說明花鳥題材發展的新趨勢。接著，也將說明花鳥題材如何藉不同題材組成一個具有關聯性的畫面，此可稱之為「隨物造景」的新成就。當然，形成此一新趨勢的動能必然十分複雜。這一方面是基於更為重視鳥禽表現的趨勢，可能與禽鳥的神聖瑞物性質之消退有關，伴隨著瑞物性質的退去，禽鳥的豐富姿態卻反倒吸引著更多注意，這些因素都可說是花鳥畫成立的重要基礎，以下先說明除去瑞物性質後的情況。

四、花鳥畫發展的基礎條件

（一）去瑞物性

「花鳥」題材最早是以「瑞物」性質成為描繪的對象。「花鳥」所蘊含的祥瑞性質如何變化，是值得探討的另一課題；此一課題既牽涉紋飾的發展，也不能忽略不同作品之功能差異。[40] 石守謙曾以畫史發展角度論及相關課題，他指出唐代中

40. 關於花鳥題材的象徵意義，如蓮池、草蟲圖等，見宮崎法子，〈中國花鳥畫の意味（上）：藻魚

晚期士人在捨棄以感神通靈標準論畫之後，促使花鳥題材因論畫回歸到「繪畫形式」的講究，是以取得更多的發展空間。[41] 這也意謂著鳥禽花卉的「瑞物」性質消退之後，促使花鳥物象從定型的象徵符號中解脫，成為描繪花鳥題材所要講究各種姿態變化的對象物。



圖16 唐，何家村（窖藏）鳳鳥葵花形銀盤（731年，陝西西安出土）

「瑞物」性質的消退，既不能說花鳥自此全然脫離瑞物的體系，也不代表著瑞物體系不再受到時人重視。所謂的「瑞物」體系，自然會隨著不同時代、地區乃至信仰依據而有其相對應的系統。本文所指的「瑞物」性質之消退，是在強調花鳥題材自「瑞物」體系之外，另成為一些不需受限於「瑞物」體系之中的題材。

在唐代中後期，花鳥題材從人物繪畫的附屬，逐漸演變成為畫面的主體。以母題的發展而言，花園景致的描寫中，經常可見身形較為龐大的鳥禽被直接描繪。針對這類禽鳥的獨立形象，杰西卡．羅森就指出鳳鳥紋飾雖在中國長期存在，但自唐代出現於建築裝飾中的鳳鳥紋，則都會被濃密的葉子或雲紋圍繞，與早期的鳳鳥紋飾並不相近。而自唐代中期開始，一種動物紋飾則被單獨放在金銀器的中央，成為一種「單體動物紋樣」，例如何家村出土的鳳鳥葵花形銀盤（七至八世紀）（圖16）。杰西卡．羅森觀察到此類紋飾「標誌著與現存中國傳統裝飾的分離」，她也推測很可能就是與外來器物紋樣才促成此類全新作風。[42]

除了注意鳥禽形象被獨立之外，更重要的突破應仍在於「去瑞物」性質之後，如何被呈現的新造型手法。這些新的造型手法主要可從兩方面說明。其一是對於鳥禽姿態的多角度掌握描繪，王公淑墓的蘆雁是極佳例證。其二，則可以注意到表現鳥禽主題的布局方式已有變化。

圖．蓮池水禽圖．草蟲圖の寓意と受容について〉，《美術研究》363（1996）：1-17。此外，Jessica Rawson則將花鳥紋飾視為一個裝飾系統，並且試圖指出此一系統的靈活性與其主導者之知識世界的密切關聯，見Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," pp. 380-389. 本文之中譯參見杰西卡．羅森，〈裝飾系統——中國的花鳥圖象〉，氏著，鄧菲、黃洋、吳曉筠等譯，《祖先與永恆——杰西卡．羅森中國考古藝術文集》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2011），頁501-524。

41. 石守謙，〈「幹惟畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉，氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996），頁55-85。

42. Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, pp. 90-93.

首先說明前者。例如，唐代中期開始雖見阿斯塔那花鳥屏以花鳥為主題，但是畫中對於鳥禽姿態的描繪卻屬於較為古樸的手法，變化並不多，且多以側面的姿態為主，僅僅透過鳥的頸部動作而顯出變化有限的姿態。但是，到了十世紀以後，例如王處直墓壁畫中鴿子就已經具有多種角度的姿態，顯然已脫離正側面的僵化格套。可見禽鳥的表現樣式在九世紀前半就開始新的發展，並且積極在姿態上講究新的角度。

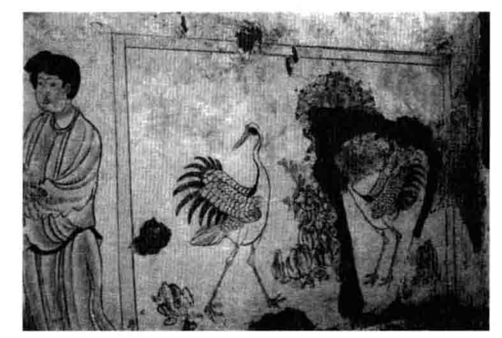


圖17　唐，富平朱家道墓墓室北壁（陝西富平出土）

至於「去瑞物」之後對鳥禽題材於表現布局上的變化，則可以「鶴」的題材於墓葬壁畫中的位置加以說明。唐代七、八世紀的墓葬壁畫中，經常可見於壁頂出現「雲鶴」的表現。例如永泰公主、懿德太子墓後甬道頂部均有雲鶴圖，韋洞墓（708）的後室頂部壁畫的人字栱間也有鶴的描繪。這些同時表現雲氣與鶴的壁畫，就連其描繪的位置，都顯示著「鶴」所具有的瑞物意義。[43] 李憲墓（742）墓頂雲鶴型態即使變化更多，也仍屬瑞物範疇內的運用。

九世紀以後，西安梁元翰墓（844）、楊玄略墓（864）則出現六鶴屏風。[44] 顯然在屏風內以「鶴」作為重要主題的表現，已更為發展。此類以畫鶴為主的屏風，雖是出現在九世紀中葉，但其前身與醞釀過程應與富平朱家道墓道北壁東側雙鶴圖有關。朱家道墓壁畫的雙鶴圖（圖17），實為屏風畫的一部分；畫中雙鶴姿態略有不同，分別立於植物與湖石兩側。[45] 雖然朱家道墓未有紀年資料，學界對此墓定年意見也略有不同，部分學者從山水屏風表現推測為盛唐、乃至中晚唐作風。[46] 屏風

43.　陝西省文物管理委員會，〈長安縣南里王村唐韋洞墓發掘記〉，《文物》1959年第8期，頁8-18。

44.　此二墓並未有正式考古報告，梁元翰墓、楊玄略墓之墓室平面圖，分別見於孫秉根，〈西安隋唐墓的形制〉，收入中國考古學研究編委會編，《中國考古學研究——夏鼐先生考古五十年紀念文集》（北京：科學出版社，1986），頁157、164；侯波，〈唐墓花鳥題材壁畫試析〉，《四川文物》2003年第1期，頁39-42。至於二墓之屏風樣式與圖繪，依宿白先生指出為「雲鶴」屏，屬晚唐畫鶴屏風流行之例，參見宿白，〈西安地區唐墓壁畫的布局與內容〉，《考古學報》1982年第2期，頁153；劉婕，〈唐代花鳥畫研究〉，頁186-189。

45.　此墓尚未有正式發掘簡報，相關報導參見井增利、王小蒙，〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》1997年第4期，頁8-11。另有屏風線描圖，可參考張建林，〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入王輝等編，《遠望集：陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》（西安：陝西人民美術出版社，1998），頁725。

46.　對於朱家道墓年代之推論，簡報從人物表現稱其為盛唐風格；而學者從山水畫表現觀察者，如徐濤、李星明以為是屬盛唐後期，孫志虹以為是在中唐，另趙聲良推測是八至九世紀初，接近

中的雙鶴之一，是雙翅平起、足部朝前，但頭部卻回轉向後的姿勢。這一姿勢著重於鶴的行走樣態，與講究飛翔動感的雲鶴題材關係不大，可以說更在表現鶴活動在園林地面時的樣態。



圖18　唐，郭仲文墓墓室壁畫（842年，陝西西安出土）

這類直接以「鶴」作為主要表現對象者，於新近發現的陝西西安鳳栖原唐郭仲文墓（842）也有一例，其墓室壁面繪鶴屏風十扇。[47] 此〈十扇鶴屏風〉（圖18）現可見其中七屏鶴樣，五隻鶴的姿態與描繪樣式都很相近，多是描繪鶴的頭部朝向左側，雙足並立的站姿。有一隻雖然也是朝左的方向站立，但是頭卻轉向右側。另有一隻則是完全相反地頭腳皆朝向右側而站立。此墓壁畫畫風較為簡略，對鶴的形態描繪也多以粗筆畫成。但從鶴的樣態而論，其中一隻與前述朱家道墓中採回首行走的鶴樣相似，可說是亦已出現行走的鶴樣。

九世紀中期的幾處畫鶴壁畫資料，雖在風格表現上有繁有簡，但顯然在掌握鶴的姿態上已有一些共識。原於八世紀以前常見於墓頂的鶴，仍具有清晰的瑞物意義，九世紀以後於墓葬壁面的屏風畫鶴，無論是否保有著瑞物意義，卻已然從雲氣繚繞的天界範圍，進入了由樹石組成的園林之內。[48] 在「瑞物」的系統中，物象的生態與個別性並不被特別強調。可舉伴隨敦煌文書發現的〈瑞應圖〉殘卷（圖19，

晚唐之作。見於李星明，〈從壁畫墓中的山水畫看唐代「山水之變」〉，氏著，《唐代墓室壁畫研究》，頁350-351；徐濤，〈呂村唐墓與水墨山水的起源〉，《文博》2001年第1期，頁53-57；趙聲良，〈唐代壁畫中的水墨山水畫〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》（陝西：三秦出版社，2006），頁297-313。另針對此壁畫內容之解釋，見鄭岩，〈壓在“畫框”上的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯〉，《中國美術學院學報》2009年第1期，頁39-51。

47. 陝西西安鳳栖原唐郭氏家族墓地，於2010年9月至2011年2月期間發掘。此墓編號M1墓道東西兩壁為青龍、白虎，甬道內對稱有四個人物，墓室內四壁有仙鶴圖，因繪有紅色欄額，呈屏風狀（約高二公尺、寬一公尺），共十幅，南壁西部一幅，西北東三壁各三幅。陝西省考古研究院、西安市文物保護考古研究院，〈西安鳳栖原唐郭仲文墓發掘簡報〉，《文物》2012年第10期，頁43-57。

48. 王處直墓（924）前室壁畫上層亦有雲鶴圖，這些鶴主要是張翅飛翔姿態，應可視為雲鶴八世紀初期的延續。其所出現位置，雖有學者因四周有紅色框界而辨識為屏風，但幅與幅之間有壁龕區隔，究竟是壁間的暗示，抑或為屏風，仍值得再予考慮。本文將此例視為雲鶴，而非園林之內的畫鶴樣式。

巴黎，法國國家圖書館藏）為例，[49] 此殘卷上圖下文，其圖繪要旨，是以符合文字描述「瑞物於何時、何處出現」作為辨識其為瑞物的關鍵，物象本身的外型並非考究要點，當然更無關其生態。由此推想，一旦「瑞物」系統開始鬆動，又或者是物象不再僅屬於「瑞物」系統之內，將有機會促成物象的生態細節受到更多關注。[50]


圖19　唐，瑞應圖殘卷敦煌文書（巴黎：法國國家圖書館藏）

花鳥題材與「瑞物」體系之間的分合，應與唐人對於禽鳥的認識變化有關，現雖僅從畫鶴屏風與其演變問題加以思索，[51] 卻不能不注意到唐人對一些鳥禽的關注實已不再侷限於其吉祥意義。以下將藉著唐代畫鶴名家薛稷與其相關記載，一方面思考鶴的圖繪如何發展成畫樣定式的過程，另一方面也能釐清唐人對於薛稷畫鶴的評價，並不侷限於吉祥的象徵意義。

（二）「六鶴」畫樣的成立

活動在七、八世紀之間的薛稷（649-713）所畫鶴圖在中晚唐的確已享盛名，[52]

49. 此件〈瑞應圖〉為伯希和漢文文獻編號2683，松本榮一推論其內容與舊傳「梁孫柔之瑞應圖」內容相近，卷上更有自「孫氏瑞應圖」引用的注記字句，顯示此一〈瑞應圖〉與〈孫氏瑞應圖〉的關係密切，但採用著一種更為古老的樣式。最可能的相關畫家，松本榮一以為或許與「楊廷光、陳閎」有關。相關研究參見松本榮一，〈燉煌本瑞應圖卷〉，《美術研究》184（1956）：113-130；饒宗頤，〈瑞應圖卷跋〉，《敦煌研究》1999年第4期，頁152-153。圖版參見上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》（上海：上海古籍出版社，1995），第17冊，頁235-241。

50. 關於唐代的瑞物圖繪，除了〈瑞應圖〉之外，另有〈白澤圖〉，這些皆屬圖經的類型，是依循著文字為主的作品。筆者曾推測唐代以後的瑞物圖繪，實需由兩個方向考察，一是此類延續舊有圖經傳統的瑞圖。另外，則是隨著政權需求而增補出的新瑞物，此類瑞物也因為政治與論述的需要，而有著圖繪的記錄，此後不同的瑞物圖繪模式也有值得注意的發展。陳韻如，〈畫亦藝也——重估宋徽宗朝的繪畫活動〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009），頁222-227。

51. 本文並未說明屏風與繪畫內容、風格的問題，相關討論可參見張建林，〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入王輝等編，《遠望集：陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》，頁720-729。以及板倉聖哲，〈唐時代繪畫に關する復元的な一考察——屏風壁畫に注目して〉，《鹿園雅集》13（2011）：37-50。

52. 九世紀中期開始可見的畫鶴屏風，與文獻上記錄的薛稷「六扇鶴畫」有著將近一世紀以上的時間

張彥遠《歷代名畫記》即有記錄稱薛稷「畫鶴知名，屏風六扇鶴樣，自稷始也。」[53] 但是究竟薛稷畫鶴的面貌如何，目前卻仍難以確認。小川裕充雖曾利用正倉院漆櫃草木鶴圖以及遼墓壁畫，試圖復原薛稷「六鶴樣」。[54] 但是，若從唐人詩文對薛稷畫鶴的描述而言，除了杜甫稱其為「十一鶴」之外，尚未檢得薛稷畫鶴已具「六鶴」定式的記錄。實際上明確提到薛稷畫「六鶴」的描述，不見於唐人詩文，而是直到北宋梅堯臣（1002-1060）詩文才出現較早例子。[55] 換言之，「六鶴」樣式的確立與薛稷的關係難以直接聯繫，而至於張彥遠所稱「六扇鶴樣」是否即是「六鶴」樣式，也難有定論。例如前已論及的郭仲文墓畫鶴壁畫，就顯示出畫鶴圖繪絕未侷限於「六」種姿態。

薛稷畫鶴成就，多少是與對生鶴的詳細考察有關，但是更重要則在於掌握其姿態的多樣。略晚於薛稷的李白（701-762）、杜甫（712-770）等人都曾觀薛稷鶴畫，並為之題詩。李白有詩「昂昂欲飛，霍若驚矯。形留座隅，勢出天表。謂長唳於風霄，終寂立於露曉。」[56] 杜甫詩稱「薛公十一鶴，皆寫青田真。畫色久欲盡，蒼然猶出塵。低昂各有意，磊落如長人。」[57] 根據這些詩文推想，薛稷畫鶴的重要成就在唐人眼中，應是在呈現鶴的多樣活動姿態。值得注意的是杜甫所稱「低昂各有意，磊落如長人」，一方面表達了鶴的姿態既有或俯或仰的變化，另一方面也提到這些姿態「各有意」，所以接著讚賞「磊落如長人」，藉以聯繫鶴的姿態與人的舉止。

薛稷鶴樣或許尚未定型為「六鶴」的畫樣格式，但其於姿態上的講究，已促使詩人對之聯想到如人性格的舉止。從形式來說，筆者以為，薛稷未必於當時已建立如小川裕充所言之系統般的「六鶴」樣式，但很可能開啟了描寫鶴的新姿態之趨勢。例如洛陽出土的唐代〈螺鈿高士宴樂文鏡〉（圖20，北京，中國國家博物館藏），其中鏡面下方的鶴，是以微微張開雙翅、轉頭回首、舉單足而立的姿態出

差。此一時間差，很可能僅是現存材料的不足所致。但也不能不注意，薛稷的「六扇鶴樣」，或許仍是現世生活用品為多，與成為墓葬素材的時段尚有距離。

53. 張彥遠，《歷代名畫記》卷九，「薛稷」條，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁154。
54. 小川裕充，〈薛稷六鶴圖屏風考——正倉院南倉寶物漆櫃に描かれた草木鶴圖について〉，頁179-214；與〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）（下）——薛稷・黃筌・黃居寀から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を經て徽宗・趙伯驌・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで〉，頁7-22、7-25。
55. 例如梅堯臣詩文、「薛稷六鶴」，梅堯臣詩文中有〈和潘叔治題劉道士房畫薛稷六鶴圖〉詩，另有〈和曹光道詠直廬屏中六鶴〉則未提畫者。分別見梅堯臣，《宛陵集》卷一〇、卷三一，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），第48冊，頁94、265。
56. 李白撰，楊齊賢集注，《分類編次李太白文》卷二九，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》，第36冊，頁377。
57. 杜甫撰，郭知達集注，《九家集注杜詩》卷九，頁10，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983），第1068冊，頁147。



圖20　唐，螺鈿高士宴樂文鏡（北京：中國國家博物館藏）

現，推測是與被解讀為回首理毛的樣式有關。而在傳為周昉〈簪花仕女圖〉（圖21，瀋陽，遼寧省博物館藏）[58] 卷中的鶴則是略展雙翅，似正要提起單足前行一般。對於這些在人物周圍活動的鶴，以及對其姿勢的描繪，也可視為薛稷畫鶴風潮中的共通現象。

至於這些畫鶴成果真正被視為「六鶴」樣式的記錄，最早見於北宋黃休復《益州名畫錄》（1006），但歸之為後蜀畫家黃筌的成就。其文記云：「廣政甲辰歲（947）淮南通聘信幣，中有生鶴數隻。蜀主命筌寫鶴於偏殿之壁。警露者、啄苔者、理毛者、整羽者、唳天者、翹足者，精彩態度更愈于生，往往致生鶴立于畫側。蜀主歎賞，遂目為六鶴殿焉。」[59] 黃筌為蜀主孟昶作「六鶴」是六種對於鶴的活動姿態之掌握。郭若虛《圖畫見聞志》更進一步整理出「六鶴」的樣式，稱「黃筌寫六鶴。其一曰唳天，舉首張喙而鳴。其二曰警露，回首引頸而望。其三曰啄苔，垂首下啄於地。其四曰舞風，乘風振翼而舞。其五曰疏翎，轉項毨其翎羽。其六曰顧步，行而回首下顧。」[60]

北宋畫史記錄者，如劉道醇稱「黃筌畫鶴，薛稷減價」，多認可黃筌六鶴超越薛稷畫鶴的地位。究竟黃筌所創「六鶴樣」面貌是否與薛稷畫鶴相近已無關宏旨，值得注意的是，黃筌「鶴樣」對於北宋階段的影響深遠。從此段花鳥畫史的掌握而



圖21　（傳）唐，周昉，〈簪花仕女圖〉（瀋陽：遼寧省博物館藏）

58. 學者們對此件作品風格年代意見分歧，有謝稚柳、陳葆真主張為南唐作風；楊仁愷、徐邦達則以為是唐代。相關討論參見陳葆真，〈南唐繪畫的特色與相關問題的探討〉，氏著，《李後主和他的時代：南唐藝術與歷史論文集》（臺北：石頭出版股份有限公司，2007），頁290-298。
59. 黃休復，《益州名畫錄》卷上，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁193。
60. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷五，「鶴畫」條，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁487。

言，黃筌為後蜀少主孟昶所作六鶴的樣式，在北宋前中期已被視為一種超越唐代花鳥成就的實例。而此一成就的關鍵除在於掌握生鶴姿態的突破之外，更重要的是此一組描繪鶴的畫樣格式，自此確立為一組系統，並成為畫鶴基礎。

北宋人對於「六鶴」畫樣並不只停留在表面的認識，就「六鶴」之內容意義的認識與掌握，實另可透過北宋人對杜甫詩的掌握與評點意見來加以思索。例如在《九家集注杜詩》中就保有北宋士人王洙（997-1057）對杜甫〈通泉縣署屋壁後薛少保畫鶴〉所加註意見，其稱「薛公畫鶴低昂皆有意，如返啄翎、唳天、警露之類，皆隨而名之。」[61] 王洙為天聖二年（1024）進士，曾參與《崇文總目》的編纂，並將蒐集到的各種杜甫詩集古本彙編為《杜工部集》二十卷。針對杜甫詩句「低昂各有意」文意，王洙認為是因薛稷畫鶴的低俯、昂首等姿態各有用意，並不僅是動作上的變化，而是生物習性「如返啄翎、唳天、警露之類」的描繪。舉例而言，如鶴被稱「警露」，在《春秋繁露》、《風土記》等早期的文獻記載中，是指鶴生性謹慎警覺，當八月節氣白露之後，鶴因察覺氣候改變而鳴叫，用以提醒同伴遷徙居所。因此若鶴的姿態被稱為「警露」，實需要將此一獨特的鶴之習性納入思考。當郭若虛《圖畫見聞志》對於「警露」形象進行說明時，稱之「回首引頸而望」，其實只是從外在形象進行描述。

「六鶴」畫樣在北宋中期隨著詩人的歌詠，將畫家對鶴的姿態描繪成果，逐漸透過樣式造型的確認，再與其中所賦予的內涵意義加以結合，成就出花鳥畫中一項重要的畫樣。如此兼具造型與意義指涉之「六鶴」的完成，雖說是一種「畫樣」在畫史中確立了地位，其實也正顯示著花鳥題材逐步演變為獨立畫科的重要階段。如此而言，在此一階段，蜀地黃筌所建立的繪畫成就之關鍵角色，有必要重新加以檢視。

五、花鳥畫的成立

（一）黃氏父子

黃筌父子隨蜀主孟昶入宋，於北宋前期花鳥畫發展過程中扮演極為重要角色。[62] 黃筌於後蜀的貢獻，不僅在建立「六鶴」畫樣，更為重要者在其於「畫樣」的運用

61. 王洙等，《分門集註杜工部詩》卷一六，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》，第36冊，頁290。

62. 北宋人對於五代十國的藝術成就之評價態度實有變化，陳葆真指出從北宋前期尊蜀的趨勢中，逐漸於北宋後期轉向以江南為尚。參見陳葆真，〈從南唐到北宋——期間江南和四川地區繪畫勢力的發展〉，氏著，《李後主和他的時代：南唐藝術與歷史論文集》，頁399-422。

與彙整。由「造景」目標上論，黃氏父子於花鳥畫的新成就，就在於能組合花鳥等不同題材於畫面上，此部分的成就，本文將以「隨物造景」稱之，並於下一節分析討論。於此，先以相關文獻記錄說明黃筌父子畫風於畫史上的角色與意義，並且試著從現存墓葬壁畫、相關傳世作品風格中加以重建其實態。

依據黃休復、歐陽炯等記錄，黃筌曾依據蜀主孟昶之命於新修的八卦殿畫「四時」之景。八卦殿是孟昶新建於大殿西門的小殿，因藻井排八卦得名。此殿內部「其御座几案圖書之外，非有異於常者」，曾有五坊獻白鷹於此殿，推想此殿功能並非用於正式朝政之所在，是蜀王檢閱圖書憩息處。[63]「其年（廣正十六年，953）秋七月，上謂內供奉檢校少府少監黃筌曰：『爾小筆精妙，可圖畫四時花木蟲鳥，錦雞、鷺鷥、牡丹、躑躅之類周於四壁，庶將觀矚焉。』」[64] 黃筌為此殿四壁所畫內容，是順應蜀主的要求而作，畫「四時花木蟲鳥」，有「錦雞、鷺鷥」等鳥禽，以及「牡丹、杜鵑（躑躅）」等花卉植物。歐陽炯以白鷹誤認畫中錦雉為生而無法靜止於臂上，用來強調畫中禽鳥的生動姿態。依據描述，畫中禽鳥既有「奮霜毛而欲起」的動態姿勢，又有錦雉「狀若偎叢」依偎於植物叢之側的姿態等，藉九世紀中葉王公淑墓的〈牡丹蘆雁圖〉、抑或同約十世紀中期的王處直墓壁畫成果中，多少能夠推想一二。

對於禽鳥動態組成的描繪，應是由花園景致傳統的進一步發展而來。唐安公主墓即表現了禽鳥成對前後飛翔的組合關係，藉著禽鳥上下、前後的配置，強調了鳥禽的動態效果。趙逸公墓也藉類似手法描繪鳥禽組合，其中禽鳥頭部的轉動角度更多，增加了禽鳥相互呼應效果。王公淑墓壁畫的雁鳥，一隻朝前方、一隻側身向右，是以較靜態的姿勢立於地面，但能顯示其與植物之間的關係。王處直墓壁畫雖然構圖顯得又趨向中軸對稱，但對禽鳥的表現，則更能顯現其在有限地面空間中的位置與關係。另外在北方的遼墓之中，赤峰寶山二號墓（923）所表現的仕女活動場景，依舊可見盛唐壁畫園林場面的安排模式，不過也有加入了家具的配置（圖22），使此一場面顯得更具有活動空間的細節。[65] 此外，根據考古報告記錄，北京西郊韓佚墓（995）壁畫中花鳥屏風有盛開山茶，並繪出「山雀飛翔追逐」的景

63. 歐陽炯於〈八卦殿壁畫奇異記〉稱「至十二月三日。上御斯殿，有五坊節級羅師進呈雄武軍先進者白鷹。」五坊依唐制，是皇帝飼養獵鷹犬處，宋初因帝王不復行校獵，宋真宗以後廢制。黃休復，《益州名畫錄》卷上，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁193。

64. 黃休復，《益州名畫錄》卷上，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁193。

65. 參見齊曉光、蓋志勇、叢豔雙，〈內蒙古赤峰寶山遼壁畫墓發掘簡報〉，《文物》1998年第1期，頁73-95、97-103。學界對此墓壁畫的研究彙整，參見巫鴻、李清泉，《寶山遼墓——材料與釋讀》（上海：上海書畫出版社，2013）。


圖22-1　遼，寶山遼墓二號墓室壁畫（923年，遼寧赤峰出土）


圖22-2　遼，寶山遼墓二號墓室壁畫（923年，遼寧赤峰出土）

致，這些例子都可說明十世紀對表現花鳥物象彼此關係的趨勢。[66] 而黃筌也在此一大趨勢中發展其特長。

黃筌畫風師承入蜀名家刁光胤，其人專精湖石、花竹、貓兔、鳥雀。此外，黃筌還從孫位學畫龍水松石墨竹、向李昇習山水竹樹，顯然黃筌並未限於花鳥一類，而是同時掌握山水、竹樹等類題材。黃筌堪稱是三位晚唐入蜀名家的重要傳人，與蜀地的轉承角色正能呼應。黃筌其子，如黃居寶、黃居寀皆能畫。黃休復稱讚黃居寶所畫湖石，能「以筆端揬擦，紋理縱橫，夾雜砂石」，[67] 能創新舊規。而黃居寀則與其父聯手作畫，有「四時花雀圖、青城山圖、峨嵋山圖、春山圖、秋山圖」等作。[68] 徐光溥曾讚頌〈秋山圖〉，描寫畫中「曲沼芙蓉□馥郁，長汀蘆荻花蔛蔌。雁過孤峰帖遠青，鹿傍小溪飲殘綠。秋山秀兮秋江靜，江光山色相輝映。」[69] 秋天景色中的植物、禽鳥等特色，都被描繪在山景之內，如此的山景雖能讓人得自然景趣，徐光溥卻強調見得此畫能讓「吾皇睹之思良臣」。[70]

黃筌父子的畫風與樣式，最引人注意者在其對四時景物的掌握。杰西卡．羅森也注意到黃筌於後蜀王宮殿所繪製四時花鳥題材，並且指出此類四時花鳥景象可用於象徵四季，其中花鳥正以代表四季產生的萬物。[71] 此類論述著眼於花鳥畫的內

66. 黃秀純、傅公鉞，〈遼韓佚墓發掘報告〉，《考古學報》1984年第3期，頁364。
67. 黃休復，《益州名畫錄》卷中，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁195。
68. 同上註。
69. 此詩文引自黃休復，《益州名畫錄》卷中，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁195-196。
70. 同上註。
71. Jessica Rawson, "Cosmological Systems as Sources of Art, Ornament and Design," *Bulletin of the*

容意義演變，另一方面，若是關注花鳥畫的形式成就，北宋郭若虛的意見就值得參考。在《圖畫見聞志》論「製作楷模」時，郭若虛指出「畫花果草木，自有四時景候，陰陽向背，筍條老嫩，苞萼後先，逮諸園蔬野草，咸有出土體性。」[72] 此處所關注者，並非四季的成組景色，而在植物於四時季節中不同形貌的交代。

黃筌於八卦殿壁畫對於錦雉的描繪是「狀若偎叢」，黃居寀則在秋山圖中經營出符合秋景的植物、禽鳥景觀，這些成果說明花鳥畫既已駕馭了多樣的物象，亦能營造展現四季變化的景觀。而此類畫中要角，已不復需要花鳥以外的素材。花鳥畫已然成立，並取得廣泛的適用性。黃筌於十世紀後半所建立的花鳥畫風，也顯然流傳到了中原地區。

(二)「隨物造景」的完成

黃筌在花鳥畫史上的角色與貢獻，在於他能將晚唐的花鳥樣式更予豐富化。這也說明黃筌雖是繼承晚唐傳統，但已有創新突破。以傳世實例而言，現存僅有一件傳為黃筌〈寫生卷〉(圖23，北京，故宮博物院藏)的作品。〈寫生卷〉在畫面上任意排列蟲鳥，並不是一件可稱為花鳥畫的作品，而更像是描繪蟲鳥的畫樣稿本。其對於禽鳥昆蟲的細膩描繪，能讓人藉以辨識畫中蟲鳥之物種與特色。[73] 此畫不僅對禽鳥的描繪仔細，對於禽鳥姿態上的掌握也有變化。值得注意此畫中禽鳥的描繪角度多有變化，除了側面立姿，還有低頭、張翅、俯飛等不同角度。即使下方的兩隻龜類，除品種上差異之外，描繪角度也有不同的區別。若僅將〈寫生卷〉此一成就視為觀察物象的成果，並不足以說明其於畫史上的意義。要能說明花鳥畫的發展，除了畫家如何仔細觀察、詳實表現之外，更在於畫家如何對禽鳥姿態整理出具有系統的類型，此也正與畫樣的衍生與發展有關。

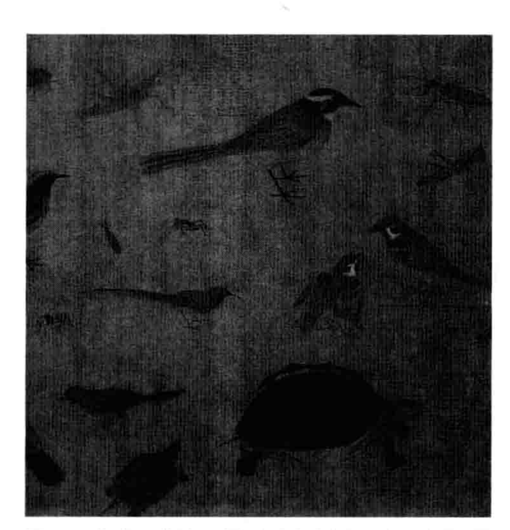


圖23　北宋，黃筌，〈寫生卷〉(北京：故宮博物院藏)

Museum of Far Eastern Antiquities 72 (2000), pp. 133-189. 此處參考中譯本，杰西卡・羅森，〈作為藝術、裝飾與圖案之源的宇宙觀體系〉，氏著，鄧菲、黃洋、吳曉筠等譯，《祖先與永恆——杰西卡・羅森中國考古藝術文集》，頁331-333。

72. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁467。
73. 畫中描繪禽鳥，如麻雀、臘嘴、黑背鶺鴒、北紅尾鴝、山皇鳩等，皆能掌握其外觀特色。

黃筌〈寫生卷〉與六鶴樣所呈現的禽鳥姿勢與樣式，具有相通的意義。此畫中麻雀有兩隻，一為側向立姿，是最常見的鳥類樣式，僅在毛羽紋樣上略與其他鳥類不同。另一則是雙翅微張、抬頭張嘴的姿態，這一姿態少見於其他鳥禽，似乎是用以傳達麻雀親人吵雜的生動姿態。黃筌將某些鳥禽特定姿態予以定型的手法，可藉著傳為其子黃居寀所作的〈山鷓棘雀〉（圖24，臺北，國立故宮博物院藏）再加以說明。



圖24　北宋，黃居寀，〈山鷓棘雀〉（臺北：國立故宮博物院藏）

〈山鷓棘雀〉描繪水際岩石上的一隻紅嘴藍鵲，以及一群或飛或停於岩塊後方荊棘的麻雀。藍鵲是側面俯頭尾上翹的姿態，與〈寫生卷〉常見的側身禽鳥姿態相近，但又另外加上俯頭、翹尾的變化。至於環繞在荊棘上方的麻雀們，姿態更為豐富。飛在空中的三隻麻雀，有在上方張翅飛動的麻雀，恰好可見得其雙翅展開姿態；下方左右各一，左側上方者張翅飛動，但其頭部轉向上方。而右側者，則是雙翅恰好平舉於腹部之上。張開雙翅飛動的姿態，與永泰公主墓的雀鳥畫法相近，是早已有所發展的畫鳥姿態。至於雙翅平舉者，則較少見。相較於飛動姿態，另外幾隻的立姿顯示更多新意。最上方一隻，是斜身頭向右的側面姿態，畫家注意到腳部抓住荊棘枝梢後稍微彎曲的形態，成功地塑造此鳥向下的動感。而右側的鳥，可說是此階段具有代表性的畫鳥成就。其要點就在，利用毛羽的設色變化，讓麻雀的頸部有著轉動的效果，描繪出此麻雀轉動頭部的細膩姿態。至於左側頭部向下方，露出整個背部、尾部的倒立麻雀，也是一個意圖製造出不同鳥類姿態的新突破。

對於〈山鷓棘雀〉禽鳥姿態的細膩表現，如舉王公淑墓的雁鳥加以比較，確實可說是九世紀中期雖已具備，但十世紀後期黃筌父子卻更能豐富其表現。而且，黃氏父子的花鳥畫成果不僅止於姿態之變化豐富，更進一步地在於能夠利用這些不同姿態來描寫鳥禽的互動，例如作立姿的三隻雀鳥除了形成一個等邊三角形外，還以其身體的動態分別與右上張翅欲降下者，產生位置上的呼應。這意味著鳥禽不再單


圖25　遼，〈竹雀圖〉（瀋陽：遼寧省博物館藏）

獨出現，同類或異類之間的互動，進一步促成互動之際所需要呈現的不同姿態。葉茂臺遼墓發現的掛軸畫之一〈竹雀圖〉（圖25，瀋陽，遼寧省博物館藏），竹枝上的三隻麻雀也同樣有這類細膩的頭部與身體的轉動。上方的麻雀側身但頭部朝下，右側麻雀略微模糊，推測是正在張開右翅並轉頭啄理羽毛，左側麻雀與〈山鷓棘雀〉畫上呈現倒立姿態的麻雀相似，只是略微側身向右。三者在位置上也採取了與〈山鷓棘雀〉一樣的三角形配置，以營造一種互動的效果。

除了因禽鳥互動關係而有豐富姿態之外，〈山鷓棘雀〉對於禽鳥所在的河岸景物的安排，也開始更為注意關係。此作雖有中軸構圖的古意，但畫中下方山石坡岸的安排，已與阿斯塔那墓六扇花鳥屏風相差甚多，畫中山石不再陪襯花鳥，而是有意凸顯河岸的完整性。藍鵲站立之石塊與右方巨石共同組成全畫的前景，巨石右方則以三塊平坡表示河岸之後退。其上之三種植物則又暗示著河岸之向後伸展，共同交代了一個可以理解的空間。

〈山鷓棘雀〉與葉茂臺遼墓〈竹雀圖〉雖多被視為保有唐代中軸構圖的類似作品，但顯然在〈山鷓棘雀〉中更藉由姿態型式之變化，增加了禽鳥間的互動，遂而凸顯對於「造景」的能力，在八世紀開始的中軸花鳥格套中，注入了「隨物造景」的全新造景能力。以下，可藉由畫史文獻一再提及的「徐黃體」之差異，進一步說明此一「隨物造景」的成果。

（三）論徐黃體異

北宋前期，花鳥畫成就被認為是籠罩在黃筌、黃居寀父子的風格之下。黃氏父子風格，除了以寫生能力著稱外，其真正關鍵的成就，應是一種「隨物造景」造景能力的完成。由於鳥禽不再被當作「瑞物」，鳥禽不僅本身被加以描繪，其所在的

環境也隨之成為畫家需要處理的部分。黃筌師承刁光胤，刁光胤約十世紀前半進入蜀地，與王處直墓葬時間相距不遠。另外劉道醇《五代名畫補遺》記錄郭權輝不僅善畫禽鳥，也擅長「野景草木」，場景的構圖安排開始成為重點。此一強調造景的發展當然也與山水、樹石等其他題材的表現更為豐富有關。就此點而言，過去畫史爭議所衍生出的「徐黃體異」觀念，就值得在此重加分析申論。

「徐黃體異」的論點見於郭若虛《圖畫見聞志》，稱徐熙為江南人，描繪「江湖所有汀花、野竹、水鳥、淵魚」；至於黃筌則於蜀朝廷任職，「多寫禁籞所有珍禽、瑞鳥、奇花、怪石」。[74] 郭若虛以徐、黃二人為北宋花鳥成就的奠基者，甚至遠超過唐代邊鸞、陳庶。過去學者多從設色與水墨等繪畫技法的差異思考徐、黃二人風格，[75] 但若以郭若虛的描述文字而言，針對二者設色技法歧異的描述並不多。[76] 若再與十世紀花鳥畫對於「造景」之關注而論，存在這些描述文字中另一個值得注意的關鍵區別，其實是在陳述徐、黃二者對不同景致的關注，換言之，就是兩者造景與其表現重點具有差異。[77]

這一個傾向於「造景」的趨勢，顯然還牽涉了更為複雜的區域風格與交流互動的課題。五代十國的政體更迭不斷，或許阻斷了某些風格傳統的延續，但也隨著畫家的遷移而促成某些風格傳布。而且，從另一個角度來看，部分區域得到更為自主的發展，也因此促成區域政權主導下的不同新面貌蘊生。黃筌一方面繼承了晚唐中原傳統，另一方面也得到後蜀政權的支持，遂能進行許多以花鳥題材為主要構成的壁畫繪製，堪稱為十世紀花鳥畫史發展中的重要契機。黃筌所延續並加以創改的後晚唐風格，經由「隨物造景」的取向而產出新的風格樣式，並且在傳入中原後成為北宋前期最主要的花鳥畫樣式。

「隨物造景」的趨勢，一方面是回應著構成花鳥畫的語法體系已經十分明確，遂能關注畫面內各種母題關係之配置，從而將個別的關係提昇到成套的體系；從單一鳥禽的位置到不同類別鳥禽的配置，乃至於成群組合的不同模式。另外一方面，這也預告著花鳥畫的樣式將會更快速地形成不同的樣式類型。正因為如此，花鳥畫

74. 郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁470。

75. 針對徐、黃二者所代表的畫風與技巧差異，參見徐邦達，〈徐熙「落墨花」畫法試探〉，收入朵雲編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》(上海：上海書畫出版社，1992)，頁300-306；謝稚柳，〈再論徐熙落墨——答徐邦達先生《徐熙落墨花試探》〉，收入朵雲編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》，頁307-313。

76. 陳葆真指出徐熙不僅有講究自然野逸的畫風，據郭若虛記載亦有裝飾性的風格。陳葆真，〈南唐繪畫的特色與相關問題的探討〉，頁352-356。

77. 關於徐黃二體的差異，鈴木敬也認為是兩者取景上的區分，而非是技巧的不同。參見鈴木敬，《中國繪畫史．上》(東京：吉川弘文館，1981)，頁158-162。

的發展於是推進到更為複雜的層面。如此而言，黃筌父子的貢獻或許正可視為將八世紀逐漸發展而成的花鳥樣式格套，藉「隨物造景」的手法加以運用，並給予新的發展動力。

六、花鳥畫的發展

(一)「景物交融」的成就

北宋前期的花鳥畫成就，既以「隨物造景」啟動了對於畫面安排的變化之後，其所引發後續的發展更為快速，而其變化的成果可以「景物交融」稱之。在傳世的宋初花鳥畫作品中，則以崔白〈雙喜圖〉(彩圖10，臺北，國立故宮博物院藏)最能敘明此方面成果。

〈雙喜圖〉於構圖安排上已經不再運用八世紀以來的中軸模式，而且此一更動，並非是畫面構圖模式的調整而已。這一更動，還隱藏著花鳥畫家對「造景」的新挑戰，遂而撼動著黃筌父子所代表的「隨物造景」成就。若將〈雙喜圖〉與〈山鷓棘雀〉相加比較，就會注意到，崔白與之前的黃氏父子對於「造景」考慮並不相同，這是一個觀念上的改變與成果。〈山鷓棘雀〉仍是屬於「隨物造景」的成就，關注於禽鳥物象與景致之間的個別關係。但是在〈雙喜圖〉中，已經進展為「景物交融」，意在追求禽鳥、植物等物象之間，乃至景致之間交錯的互動關聯。

〈山鷓棘雀〉前方大石上的藍鵲，與荊棘叢上方的麻雀們並無任何互動。藍鵲所在的水際石頭，雖與荊棘叢前方的大岩塊同樣位於岸邊水側，但藍鵲的姿態不僅靜止，頭部也保持向前，並未對上方的麻雀有任何回應。此處的河岸、植物組成了一個描繪著水際的場面，場面中的山石、坡岸細節，乃至於其所描繪出的空間感，當然已不是阿斯塔那墓的花鳥屏之簡略石塊、植物所能比擬。

〈雙喜圖〉中的場景安排，也同樣經過細膩處理。這乍看如似自然場景的瞬間，其實是經過精心設計的布景。崔白對於右側高起的坡地，以及兔子所在的低緩地面都藉墨筆處理，一方面顯示土坡的高低位置，一方面則能凸顯地面土坡的質感。而〈雙喜圖〉中最引人注意的新安排，是將兔子與山喜鵲的互動關係描繪出來：兔子轉頭、向上望著兩隻鳴叫的山喜鵲。崔白精采地掌握了山喜鵲的噪動姿態，兩隻都以側身描繪，一隻雖停在桐樹上但張嘴囂噪，另一隻也正張嘴由上方鼓翅加入。兔子側蹲坐轉頭的姿態也同樣吸引人，但若仔細觀察，這隻兔子，實際上是以極不合理的角度轉動了頭部。這樣的姿態與其說是真實的寫照，不若說是為了經營兔子與山喜鵲的互動關係，而特意製造的誇張姿態。

畫家崔白對兔子、山喜鵲的姿態掌握之外，還隨著不同物象生態的需要以構築

出不同的生態處所。兔子，是在一個緩坡地面，草叢枯枝就分別出現在前、右側，用以界定兔子所在的地面空間。而山喜鵲雖是空中飛翔的生物，除了交代出縝密的飛翔姿態之外，一隻則是落在樹枝高梢；既能更為豐富地表現鳥的生態，還能藉此樹木而與兔子所在的坡地有著空間上的聯繫。

〈雙喜圖〉的成就受惠於山水樹石畫法的進展。圖中土坡藉墨線勾勒出高低位置、前後關聯之外，另有一個重要的手法，是透過前、中景的寬葉枯樹，一前一後地呼應、圍襯出兔子與山喜鵲的互動。植物在這一谷地中不僅是景物的一部分，更是畫面中物象融合於場景之內的重要指引。崔白顯然同時掌握了禽鳥的互動，以及植物、山石景物之間的融合要訣。崔白另一件橫卷作品〈寒雀圖〉(圖26，北京，故宮博物院藏)，可以說明此二者之間的巧妙互補。

〈寒雀圖〉是在橫向延伸的畫面上，表現出一枝橫向生長的樹幹枝枒，而隨著枝幹蜿蜒，九隻雀鳥就在其中伸展著不同姿態。在這件短畫卷中，崔白經營的是一個深度寬度極為有限的所在：一棵橫向生長的枝幹。由一隻張翅的麻雀引導畫卷，開啟一個向下的動線，而宛如倒立垂掛的第二隻麻雀則反轉了原來的向下動線。順著略有細枝的主幹，第三隻雀鳥朝右承接原有的動勢；緊靠著的第四隻雀鳥轉頭向左，再次開啟另一段落的布置。此處樹幹較粗，但竟而逆轉向右折出殘枝，以停在細枝頭轉向下的雀鳥，與兩側主幹上的左右各一雀鳥，形成一個三隻雀鳥相互顧盼的景致。

這些姿態似乎既可以表現雀鳥顧盼的互動關係，同時也藉著相互之間的顧盼姿勢，營造出雀鳥所在的前後空間關係，一個隨著橫向枝幹而延展出的空間，寬度不寬，其深度也極為有限。但是，這雖是一件尺幅有限的畫卷，卻能透過禽鳥與樹枝之間的布置安排，製造出充滿不同變化與關係的所在景致。換言之，〈寒雀圖〉的雀鳥所在空間，表面上是藉樹枝區隔大致定位，但若非有雀鳥的不同姿態為之補充，這一橫向樹枝上就無法營造出一個極度細膩深度的空間場景。這類對花鳥題材造景的講究，同樣也在北宋墓葬壁畫中可見發展趨勢。例如在北宋中後期，花鳥題材並不再以中軸對稱圖式為主流，舉洛陽邙山宋墓壁畫為例，其東西兩壁各描繪兩件畫軸掛幅，一為橫幅的蓮花圖，另一為長幅花鳥立軸。[78] 以西壁的長幅花鳥立軸而言，畫中一隻大禽鳥立於畫面左側岸際，與崔白〈雙喜圖〉偏向一側的構圖樣式相



圖26　北宋，崔白，〈寒雀圖〉(北京：故宮博物院藏)

通。將鳥禽安置於畫面一側，不單只是構圖上的新意，以〈雙喜圖〉而言，其安排得以加強山喜鵲與兔子的緊張互動；而在邙山壁畫的長幅立軸中，將鳥禽安排於單一側的岸石，則顯能使畫面更聚焦於禽鳥之上。[79]

崔白所確立的「景物交融」手法，是在「造景」目標下，比「隨物造景」更進一步的發展。當時郭若虛以「凡臨素多不用朽」形容崔白的成就，從字面說法解釋，可說郭若虛似乎是在讚賞崔白不受畫樣陳規侷限。但若再與郭若虛對於崔白之弟崔慤的描述一起考慮，其稱「狀物布景與白相類，嘗觀敗荷雪雁及四時花竹，風範清懿，動多新巧，有時作隔蘆睡雁，尤多意思。」[80] 郭若虛特別標舉出崔慤「隔蘆睡雁」的表現手法，亦能說明他顯然已意識到當時崔白兄弟等人對於花鳥繪畫表現之新追求。據「隔蘆睡雁」字面而言，不過就是於蘆草叢側安置熟睡之雁鴨。但經仔細思考，不難注意這樣的布景手法能得到郭若虛的讚語，顯然表明其能一方面突破畫樣格套另創新樣式，描繪出雁鴨與蘆草之「緊鄰相隔」的物象關係，而且又能將雁鴨的「睡態」交代無疑，也是對鳥禽姿態模式的豐富表達所致。換言之，崔白兄弟二人除能突破畫樣陳規以外，更因追求呈現物象彼此的細膩關係，遂以在「景物交融」的造景手法下，製造一種讓時人能感到藏有生機的成就。而這類成就的關鍵，與其說是單從對自然的摹製而來，不若說是在畫家構思布景之時，一再地透過物象間的關係安排，正如「隔蘆睡雁」這種創新造景的追求而完成。而確實，就在這樣的造景追求之下，對於畫面內容立意上的講究，也得以逐漸增加了比重。

（二）造景與立意

十一世紀建立的花鳥畫成就，在宋徽宗朝並未被捨棄。宋徽宗朝所繼承的，或許是更為凸顯了「立意」的分量。即除了花鳥的外形描述之外，還要經營內容涵意的表達。這在《宣和畫譜》花鳥門的描述中也能觀察一二。

《宣和畫譜》對於不同階段的畫家成就，並未如郭若虛一般加入優劣評價。以

---

78. 洛陽市第二文物工作隊，〈邙山宋代壁畫墓〉，《文物》1992年第12期，頁41-42。其中東西兩壁所繪畫軸，現今報告之中僅見線繪圖，且依報告所記，東壁的長幅立軸畫，似乎僅是花卉植物為主，未有鳥禽的形象。

79. 這類北宋壁畫對於花鳥題材的表現，與存世畫作之間實有表現品質上的差距，很難從中判讀與「造景」成就相關的細膩表現手法。但是部分因「景物交融」所需的圖繪樣式，卻仍得以判知。例如崔白等畫家，隨著追求「景物交融」的需求，對於鳥禽的動態掌握更有精進，就在新發掘的壺關上好牢村墓（推測為北宋晚期墓），有一幅〈鷹隼追兔圖〉表現著鷹追兔子的動態效果，或可說明崔白樣式流行的共相或是其影響成果。參見山西省考古研究所等，〈山西壺關縣上好牢村宋金時期墓葬〉，《考古》2012年第4期，頁51，圖12-1。

80. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷四，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁484。

花鳥門為例，其中列舉唐代以來多位花鳥名家，雖講述其各自專擅不同、工拙有別，並不特別評斷優劣。但是《宣和畫譜》對於崔白兄弟的成就，卻有意視之為重要轉折點，原文的描述是：「祖宗以來，圖畫院之校藝者必以黃筌父子為程式，自白及吳元瑜出，其格遂變。」[81] 這個轉變，在郭若虛當時仍未明確點出。《宣和畫譜》對崔白的評論，可能建立在對其畫風富含「思致」的效果上，其中一段不見於《圖畫見聞志》的崔白描述，更進一步說道「非其好古博雅而得古人之所以思致於筆端，未必有也。」[82] 顯然強調了當時對於崔白的肯定，更多是在其中所表達的立意。



圖27　北宋，宋徽宗，〈芙蓉錦雞〉（北京：故宮博物院藏）

這股趨勢，並非僅是字面的說法而已。從宋徽宗時期的花鳥畫表現，更能發現其對於崔白兄弟的「景物交融」的手法已能操縱自如，但所追求的表現目標，卻是在造景中加強立意。宋徽宗宮廷作品〈芙蓉錦雞〉（圖27，北京，故宮博物院藏）的畫中錦雞，以一種少見的姿態抓附著芙蓉枝，除能使其背部的華麗冠羽盡得展現之外，若能與題詩內容呼應解讀，此一姿態同時傳達著獨特的寓意。畫上題詩稱錦雞「已知全五德，安逸勝鳧鷖」，說明錦雞因其外觀與習性被視為具「文武勇仁信」五德，正是將畫中露出背後華麗毛羽的錦雞喻為有德士人。而詩句另有所謂「秋勁拒霜盛」所指是畫中茂盛的芙蓉，與地面另外可見的菊花一樣是屬秋季耐寒植物，說明此畫中景象正值深秋。露出美麗毛羽的錦雞以雙足抓附著秋季茂盛芙蓉，這樣少見的姿態多少流露出一種不羈與放逸，符合「安逸勝鳧鷖」於深秋園林之中的情景。至於詩句中將錦雞與「鳧鷖」相加對照，不能排除作者可能會期待其觀眾將之與《詩經》〈鳧鷖〉篇旨一起解讀，而此篇「詩序」即在讚頌有德君子「能持盈守成」。[83] 畫中錦雞如有德士人，在寒冬將至的深秋時期仍能安逸自得，不也同

81. 不著撰者，《宣和畫譜》卷一八，頁8。
82. 不著撰者，《宣和畫譜》卷一八，頁8。
83. 朱熹集傳，方玉潤評，《詩經》（上海：上海古籍出版社，2009），頁314。

時暗示著畫中可能隱藏著「天下得治，聖人為君」的衍生立意。

〈芙蓉錦雞〉表面上是對花園珍奇禽鳥的描繪，但在詩句的作用之下，畫面中衍生出的立意，遂得以成就花鳥畫的新作用。而這種畫面表現與內容意義的交互作用，雖仍可從傳統的吉祥寓意系統中尋得前例，但是不同作品另尋不同的相應立意亦有可能。在此一趨勢中，以崔白成果為代表的「景物交融」成就扮演著重要推動力。因為「景物交融」的成果，可說是能讓畫中景物的互動，不再僅表現物與物的關聯，更能讓物與景之間有更多互動，甚至能藉由這種特定互動關係的營造，傳達花鳥形象之外更為深層的意旨。如此而言，至此階段，要透過畫面表達意旨的手法已經純熟，這些在北宋十一世紀前後出現造景與立意手法，正可說是花鳥畫發展上的重要成就。

七、結論

在八到十一世紀的畫史發展中，花鳥題材方面的發展並非一個次於山水畫史的過程，而應說是一項得以等量齊觀的表現。其中仍有待深入的課題，當然是在追問參與這一歷程的各種文化因素。

於此階段發展的前期，從花卉與人物共同出現的表現，到「水盆花鳥」景致出現的階段，促發這一新趨勢的作用力似乎與外來文化的刺激關係密切。針對藝術表現上花卉題材的興盛，早有學者注意到部分的觸媒來自於中外交流成果。[84] 以其表現手法而言，除了可能源自佛教藝術之外，也不排除加入了其他外來文化的作用。例如派特裡夏．克雷斯基（Patricia Karetzky）即指出薩珊女神安娜希塔（Anahita）在中古時期中國地區同樣具有影響。透過這些表現安娜希塔女神的金銀器，可以發現一些花紋的裝飾手法，很可能促成一些有別於傳統紋飾的表現，而呈現以花卉區隔人物之構圖安排，而這些影響可能早在六世紀已經存在於中國。[85] 三件出土於大同地區北魏墓葬的金銀杯有安娜希塔形象，[86] 仔細檢視這類形象，不僅有花卉枝葉環繞女神的表現，也有利用花卉區隔人物的手法。而在波斯一件描繪著

84. 顏娟英，〈唐代銅鏡文飾之內容與風格〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》60.2（1989）：303-306。

85. Patricia Karetzky, "The Presence of the Goddess Anhita and Cosmological Symbols Associated with the Goddess on Western Decorative Art Excavated in Early Medieval China," 收入巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》（北京：文物出版社，2001），頁341-384。

86. 齊東方，《唐代金銀器研究》（北京：中國社會科學出版社，1999），圖3-112。

安娜希塔女神形象的金銀碗，畫著四位女神被花卉區隔，據說此所描繪為天國的花園景象。[87] 中亞金銀器對於中國中古世紀的影響力，未來顯然還需要更多注意，杰西卡・羅森已在針對金銀器紋飾的考察中，指出這一發展趨勢。[88]

而從九到十世紀逐漸發展成熟的「隨物造景」之成就，除將之視為晚唐文化的衍生發展之外，若參照十到十一世紀遼代藝術的可觀成果，也能發現其中的延續表現。[89] 而透過比較二者的延續與創改，一方面可再深入探討區域風格的蘊生與變化，另方面則可用以評估北宋文化所面臨的整體情勢。[90] 若再從墓葬壁畫功能意義加以考察，在宣化遼墓所見的竹鶴、花盆等花鳥題材，是繼續著其在人世間的現實功能，抑或已成為非現世的一部分暗示手法，仍有待深入思考。[91]

十世紀花鳥畫的「隨物造景」成就，是以黃筌父子的畫風作為說明的依據；但是，與其說是黃氏父子個別性的成就，更應該考慮自十世紀中葉開始的文藝活動與其成果。此外，西蜀地區因能直接承繼許多晚唐文化，甚至有不少兩京畫樣流入此地區。黃筌父子可說是這類唐末入蜀名家的傳人，不難想像其藝術成就中含有晚唐特色，但也令人好奇的是那些屬於蜀地的新發展。前後蜀主對於宮殿經營不遺餘力，許多殿堂的壁面、屏風多有圖繪。北宋張詠（946-1015）曾記錄黃筌在暖廳廳屏畫「雙鶴花竹怪石」，而在涼廳作「湖灘山水雙鷺」。[92] 對於寒暑不同功能的殿閣，繪製了不同題材的屏風畫，說明圖繪內容已具備功能上的考慮。究竟這些考慮，是否能夠整理成運用情況的系統，則仍有待突破。

促成十世紀完成「隨物造景」的關鍵原因，除了壁繪、屏風等空間的性質因為統治者的偏好品味，逐漸著重花鳥題材的表現之外，因花鳥題材更適合體察外在自然的看法也正在醞釀。後蜀文臣歐陽炯稱蜀主「總覽萬機，道法自然」，其要求黃筌畫四時花鳥於八卦殿四壁，是要作為「觀矚」之用。將花鳥題材作為自然天機的具體呈現，並不令人意外。而此一趨勢的推動，或許也隨著文學詠物傳統而成為助力。

---

87. Guitty Azarpay, "The Allegory of Den in Persian Art," *Artibus Asiae* 38.1 (1976): 37-48; 白適銘，〈唐代出土西方系文物中所呈現的「胡風文化」〉，《中國史研究》46（2007）：31-64。
88. Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," pp. 380-389.
89. Ellen Johnston Laing, "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," pp. 57-99; 李清泉，《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》（北京：文物出版社，2008）。
90. 關於五代宋初的民族衝突與融合問題，可參見鄧小南，〈試談五代宋初"胡／漢"語境的消解〉，收入張希清等編，《10-13世紀中國文化的碰撞與融合》（上海：上海人民出版社，2006），頁114-137。
91. 李清泉，〈宣化遼墓壁畫設計中的時間與空間觀念〉，《美術學報》41（2005）：26-35。
92. 張詠，〈益州重修公署記〉，《乖崖集》卷八，收入臺灣商務印書館編，《四庫全書珍本》第11集（臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏文淵閣四庫全書影印，1981），第161冊，頁6-7。

此外，藉由北宋花鳥畫中「隨物造景」的成就，還可思考這類成果在北宋後期宋徽宗朝所面臨的變更以及相關意義。也可以用來重新評估《宣和畫譜》〈花鳥敘論〉提出「興人之意」的價值，所謂的「立意」正是能用來掌握北宋花鳥畫史的關鍵所在。十一世紀以後，例如崔白等花鳥名家，既能於畫中經營花鳥的互動關係，也能夠於畫面安排不同禽鳥之間的相互關係，進而呈現出不同的布景與效果。花鳥畫已經從附屬的繪畫題材演化為主角，至北宋晚期的皇家收藏清冊中，甚至是數量居冠的重要題材。而隨著宋徽宗畫學改革活動，除了講究畫面表現的布景方式，更有畫意之追求，花鳥畫此後的發展與變化，多數奠基於此一階段的成就。

花鳥畫在十至十一世紀的成就，是由「景物交融」與「立意」的雙方面共同作用而成。此一階段，原來多被認為是文人畫的發展創設階段，而花鳥畫與山水畫一般，同樣都是文人繪畫的重要項目。[93] 但是，顯然花鳥畫亦受惠於宮廷畫家之造景能力。其發展的起點，很可能仍與宮殿壁畫屏風之功能需求有關。將花鳥畫隱藏個人寄託情思的表現，很可能是隨著宋徽宗朝對於繪畫立意的推動之後，才得到更為廣泛的迴響。[94]

---

93. Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996); 嚴守智，〈士大夫文人與繪畫藝術〉，收入顏娟英主編，《中國史新論——美術考古分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2010），頁297-378。

94. 本文部分內容，曾獲國科會獎助，為「狀物：十至十一世紀花鳥畫史的再考察」（NSC100-2410-H-136-002-）之部分研究成果。

參考書目

【傳統文獻】

紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983。
臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》，臺北：臺灣商務印書館，1965。
臺灣商務印書館編，《四庫全書珍本》，臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏文淵閣四庫全書影印，1981。
盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1992-1999。

不著撰者，《宣和畫譜》，臺北：國立故宮博物院據所藏景印大德本影印，1971。
王洙等，《分門集註杜工部詩》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》，第36冊。
朱熹集傳，方玉潤評，《詩經》，上海：上海古籍出版社，2009。
李白撰，楊齊賢集注，《分類編次李太白文》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》，第36冊。
杜甫撰，郭知達集注，《九家集注杜詩》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第1068冊。
張彥遠，《歷代名畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊。
張詠，《乖崖集》，收入臺灣商務印書館編，《四庫全書珍本》，第11集。
梅堯臣，《宛陵集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》，第48冊。
郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊。
黃休復，《益州名畫錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊。

【近人論著】

(一) 中文專著

上海古籍出版社、法國國家圖書館編
1995　《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》，上海：上海古籍出版社，第17冊。
山西省考古研究所等
2012　〈山西壺關縣上好牢村宋金時期墓葬〉，《考古》第4期，頁48-55。
井增利、王小蒙
1997　〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》第4期，頁8-11。
北京市海淀區文物管理所
1995　〈北京市海淀區八里莊唐墓〉，《文物》第11期，頁45-53。
白適銘
2007　〈唐代出土西方系文物中所呈現的「胡風文化」——有關「把杯」及其母體文化屬性之思考〉，《中國史研究》第46輯，頁31-64。
石守謙
1996　〈「幹惟畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉，氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁55-85。
2010　〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，氏著，《從風格到畫意：反思中國美術史》，臺北：石頭出版股份有限公司，頁35-51。
巫鴻、李清泉
2013　《寶山遼墓：材料與釋讀》，上海：上海書畫出版社。
李星明
2004a　〈唐墓壁畫中的花鳥畫〉，氏著，《唐代墓室壁畫研究》，西安：陝西人民美術出版社，頁360-

392。

2004b 〈從壁畫墓中的山水畫看唐代「山水之變」〉，氏著，《唐代墓室壁畫研究》，西安：陝西人民美術出版社，頁319-359。

2007 〈唐代和五代墓室壁畫中的花鳥畫〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》第1期，頁51-56。

李清泉

2005 〈宣化遼墓壁畫設計中的時間與空間觀念〉，《美術學報》第41期，頁26-35。

2007 〈「裝堂花」的身前身後——兼論徐熙畫格在北宋前期一度受阻的原因〉，《美術史論》第3期，頁56-61。

2008 《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》，北京：文物出版社。

河北省文物研究所、保定市文物管理處

1998 《五代王處直墓》，北京：文物出版社。

金維諾

1983 〈早期花鳥畫的發展〉，《美術研究》第1期，頁52-57。

侯波

2003 〈唐墓花鳥題材壁畫試析〉，《四川文物》第1期，頁39-42。

柳立言

2006 〈何謂「唐宋變革」?〉，《中華文史論叢》第81期，頁125-171。

洛陽市第二文物工作隊

1992 〈邙山宋代壁畫墓〉，《文物》第12期，頁37-51。

孫秉根

1986 〈西安隋唐墓葬的形制〉，收入中國考古學研究編委會編，《中國考古學研究——夏鼐先生考古五十年紀念文集》，北京：科學出版社，頁151-190。

徐邦達

1992 〈徐熙「落墨花」畫法試探〉，收入朵雲編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》，上海：上海書畫出版社，頁300-306。

徐濤

2001 〈呂村唐墓與水墨山水的起源〉，《文博》第1期，頁53-57。

陝西省文物管理委員會

1959 〈長安縣南里王村唐韋泂墓發掘記〉，《文物》第8期，頁8-18。

陝西省考古研究所

2002 〈西安西郊陝棉十廠唐壁畫墓清理簡報〉，《考古與文物》第1期，頁16-37。

陝西省考古研究院、西安市文物保護考古研究院

2012 〈西安鳳栖原唐郭仲文墓發掘簡報〉，《文物》第10期，頁43-57。

陝西歷史博物館編

2002a 《章懷太子墓壁畫》，北京：文物出版社。

2002b 《懿德太子墓壁畫》，北京：文物出版社。

宿白

1982 〈西安地區唐墓壁畫的布局與內容〉，《考古學報》第2期，頁137-154。

張建林

1998 〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入王輝等編，《遠望集：陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》，西安：陝西人民美術出版社，頁720-729。

張道森、吳偉強

2001a 〈安陽唐代墓室壁畫初探〉，《美術研究》第2期，頁26-28。

2001b 〈安陽出土唐墓壁畫花鳥部分的藝術價值〉，《安陽師範學院學報》第6期，頁42-44。

張廣達

2005 〈內藤湖南的唐宋變革說及其影響〉，《唐研究》第11卷，頁5-71。

陳安利、羅咏鍾

1991 〈西安王家墳唐代唐安公主墓〉，《文物》第9期，頁15-27。

陳葆真

2007a〈南唐繪畫的特色與相關問題的探討〉，氏著，《李後主和他的時代：南唐藝術與歷史論文集》，臺北：石頭出版股份有限公司，頁279-365。

2007b〈從南唐到北宋——期間江南和四川地區繪畫勢力的發展〉，氏著，《李後主和他的時代：南唐藝術與歷史論文集》，頁366-426。

陳韻如

2009 〈畫亦藝也——重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文。

富平縣文化館

1977 〈唐李鳳墓發掘簡報〉，《考古》第5期，頁313-326。

敦煌文物研究所編

1987 《中國石窟．敦煌莫高窟．3》，北京：文物出版社。

黃秀純、傅公鉞（北京市文物工作隊）

1984 〈遼韓佚墓發掘報告〉，《考古學報》第3期，頁361-381。

趙超

2003 〈「樹下老人」與唐代的屏風式墓中壁畫〉，《文物》第2期，頁69-81。

趙聲良

2006 〈唐代壁畫中的水墨山水畫〉，收入陝西歷史博物館編，《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》，陝西：三秦出版社，頁297-313。

齊東方

1999 《唐代金銀器研究》，北京：中國社會科學出版社。

齊曉光、蓋志勇、叢豔雙

1998 〈內蒙古赤峰寶山遼壁畫墓發掘簡報〉，《文物》第1期，頁73-95、97-103。

劉婕

2008 〈唐代花鳥畫研究〉，北京：中央美術學院博士論文。

2009 〈從「裝堂花」到「折枝花」：考古材料所見晚唐花鳥畫的轉型〉，收入范景中、鄭岩、孔令偉主編，《考古與藝術史的交匯：中國美術學院國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，頁382-403。

2011 〈唐代花鳥畫研究的新視野——墓葬材料引發的思考〉，《文藝研究》第1期，頁100-107。

鄧小南

2006 〈試談五代宋初“胡／漢”語境的消解〉，收入張希清等編，《10-13世紀中國文化的碰撞與融合》，上海：上海人民出版社，頁114-137。

鄭以墨

2010 〈五代王處直墓壁畫形式、風格的來源分析〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》第2期，頁24-31、181。

鄭岩

2009 〈壓在“畫框”上的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯〉，《中國美術學院學報》第1期，頁39-51。

鄭岩、李清泉

1996 〈看時人步澀　展處蝶爭來：談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫〉，《故宮文物月刊》第158期，頁126-133。

謝稚柳

1992 〈再論徐熙落墨——答徐邦達先生《徐熙落墨花試探》〉，收入朵雲編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》，上海：上海書畫出版社，頁307-313。

顏娟英

1989 〈唐代銅鏡文飾之內容與風格〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》60.2：303-306。

羅世平

1996 〈觀王公淑墓壁畫《牡丹蘆雁圖》小記〉，《文物》第9期，頁78-83。

饒宗頤

1999 〈瑞應圖卷跋〉，《敦煌研究》第4期，頁152-153。圖版參見上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》，上海：上海古籍出版社，1995，第17冊，頁235-241。

嚴守智

2010 〈士大夫文人與繪畫藝術〉，收入顏娟英主編，《中國史新論——美術考古分冊》，臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，頁297-378。

（二）日文專著

小川裕充

1983 〈中國花鳥畫の時空——花鳥畫から花卉雜へ——〉，收入戶田禎佑等編，《花鳥畫の世界・第十卷・中國の花鳥畫と日本》，東京：學習研究社，頁92-107。

1992a 〈薛稷六鶴圖屏風考——正倉院南倉寶物漆櫃に描かれた草木鶴圖について〉，《東洋文化研究所紀要（東京大學）》117：179-214。

1992b 〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）——薛稷・黃筌・黃居寀から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を經て徽宗・趙伯驌・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで〉，《國華》1165：7-22。

2003 〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（下）——薛稷・黃筌・黃居寀から庫倫旗一號遼墓仙鶴圖壁畫を經て徽宗・趙伯驌・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで〉，《國華》1297：7-25。

松本榮一

1956 〈燉煌本瑞應圖卷〉，《美術研究》184：113-130。

板倉聖哲

2010 〈繪畫史研究〉，收入遠藤隆俊等編，《日本宋史研究の現況と課題——1980年代以降を中心に》，東京：汲古書院，頁309-311。

2011 〈唐時代繪畫に關する復元的な一考察——屏風壁畫に注目して〉，《鹿園雅集》13：37-50。

宮崎法子

1998 〈中國花鳥畫の意味（上）：藻魚圖・蓮池水禽圖・草蟲の寓意と受容について〉，《美術研究》363：1-17。

2003 《花鳥・山水畫を讀み解く——中國繪畫の意味》，東京：株式會社角川書店。

鈴木敬

1981 《中國繪畫史》，東京：吉川弘文館。

（三）西文專著

Azarpay, Guitty

1976 "The Allegory of Den in Persian Art," *Artibus Asiae* 38.1: 37-48.

Bickford, Maggie

1996 *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Karetzky, Patricia

2001 "The Presence of the Goddess Anhita and Cosmological Symbols Associated with the Goddess on Western Decorative Art Excavated in Early Medieval China," 收入巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，北京：文物出版社，頁341-384。

Laing, Ellen Johnston

1992 "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," *B. M. F. E. A. (The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities)* 64: 179-223.

1994 "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," *Journal of Sung and Yuan* 24: 59-62.

2003 "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs," *Ars Orientalis* 33: 32-75.

Ledderose, Lothar

1973 "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism," *Oriental Art* 19.1: 69-83.

Liu, James T. C. and Peter J. Golas

1969 *Change in Sung China: Innovation or Renovation?*, Lexington: Heath & Co., pp. vii-xiv.

Rawson, Jessica

1984 *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, London: British Museum Publications Ltd.

2000 "Cosmological Systems as Sources of Art, Ornament and Design," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 72: 133-189. 中譯見〈作為藝術、裝飾與圖案之源的宇宙觀體系〉，氏著，鄧菲、黃洋、吳曉筠等譯，《祖先與永恆——杰西卡・羅森中國考古藝術文集》(*Ancestors and Eternity: Essays on Chinese Archaeology and Art*)，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2011，頁331-333。

2006 "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," *The Burlington Magazine* 148.1239: 380-389. 中譯見〈裝飾系統——中國的花鳥圖象〉，氏著，鄧菲、黃洋、吳曉筠等譯，《祖先與永恆——杰西卡・羅森中國考古藝術文集》，頁501-524。

唐宋時期佛教版畫中所見的媒介轉化與子模設計

黃士珊
美國萊斯大學藝術史系

唐宋之際藝術史上的一項重大發展，莫過於五代到宋期間宗教版畫製作之蔚為風氣。隨著木刻印刷術自唐以來的日趨成熟，以及佛教興盛對宗教印刷品的需求及催發，越來越多的佛教印刷文物中出現了圖象。除了特屬宗教圖象的佛、菩薩、天王等神像，佛教版畫裡還充滿了故事人物、山水、建築等，儼然成為從繪畫分科而出的另一新藝術類別，也使此時期成為中國版畫史上的第一段黃金期。「版畫」，顧名思義是以木板雕刻、印刷，製造出「如畫」的圖象（以紙本為主）。本文將此「如畫」的圖象又稱為繪畫性（pictorial）的圖象，試與裝飾性（decorative）的圖象作一區分，並強調版畫在此時期所達到「擬畫式」的視覺效果。由於印刷品比繪畫易於複製、便於大量發行，再加上成本較低、攜帶方便，版畫在此時期成為一新興的藝術媒介，盛行於宋、遼、金、西夏及其他東亞地區，有效地促進了跨文化的交流，對於建立一個具有共體感的東亞視覺文化圈，扮演了積極的角色。如何以木刻為新媒介製作出繪畫性的圖象，乃成為製作者的基本挑戰。本文將以媒介轉化與子模設計兩大議題，檢討此期間宗教版畫之變。

以雕版印刷製作出「如畫」的圖象需要經過繪、刻、印幾個媒介轉化的基本步驟，才能將繪畫性的圖象移植到印刷品上。其準備工作包括決定畫稿、並將此畫樣抄繪到木板上，接著才由刻工根據木板上的草圖雕刻成像。最後尚須準備基本材料：硯、墨、紙，才能成功地印出墨色有致的版畫。[1] 然而不同的媒介有它的特性及侷限，繪畫性圖象經過木刻此媒介的轉換，所呈現的特質也自然與繪畫不同。[2] 與用

---

1. 有關唐、五代、宋、金等時期印刷所用之基本材料，見張秀民，《中國印刷史》（杭州：浙江古籍出版社，2006），上冊，頁28、40、156-161、190。
2. 中國自古以來媒介轉換的例子很多。在器物史上，如早期陶器器型轉借到青銅器、而青銅器的器型也再度轉換成後來的陶瓷。宋元時期的陶瓷品上（如磁州窯）出現了許多墨繪的題材，其畫樣與當代的繪畫相關，亦可視為繪畫性圖象的媒介轉化之例。再如唐宋緙絲、刺繡等也試

筆作畫相比，木刻版畫所製造出的線條粗細變化不如繪畫的多元，也難以製造出原來以顏色深淺或筆墨皴擦所形成的空間及深度感，故相對地版畫的平面感較強。而木刻版畫其強烈依賴線刻以塑造形象的特質，也凸顯了其獨具線性、黑白對比強烈的美感與造型。這種視覺特質，是否反過來影響或刺激繪畫史中新風格的產生，值得未來繼續關注。

從現存的佛教版畫看來，唐宋之際版畫製作已存有一些漸形規格化並重複使用的格套，包括單獨的母題（motifs）或幾個母題結合而成的圖式（templates），可被視作「繪畫性子模」（pictorial modules）加以檢討。「子模」（modules）又稱為「模塊組件」或「模件」。根據牛津字典的解釋，它意味著「一套由標準化的各部分或各獨立單元所組成之體系裡的每一部分」（each of a set of standardized parts or independent units），可用以組成更複雜的結構，如家具或建築的一個單元。若用於電腦上，則指「任何（一定）數量中獨特但與其他部分相關聯的（單元）」（any of a number of distinct but interrelated units），藉此一個程式（program）或一複雜的活動可被加以分析。[3] 這些基本的定義，有助於我們運用子模的概念來檢驗唐宋轉折期新發展的佛教版畫。

最先運用子模概念來分析中國藝術史的學者，首推德國學者雷德侯（Lothar Ledderose）。在他經典著作《萬物》（*Ten Thousand Things*）中，作者以子模的概念來分析中國的造字、青銅器鑄造、秦俑、職業佛畫、景德鎮陶瓷、木造建築、活字版印刷等。[4] 雷德侯對南宋到元時期寧波地區〈十王圖〉繪畫的製作之研究，尤其值得在此一提。[5] 寧波畫坊所製多幅成套的〈十王圖〉，雖皆為畫坊畫師手繪而

圖轉換自繪畫性的佛像、花鳥、山水樓閣等圖象。關於針對某項媒介（medium）特質所作的專論，如屏風、拓片等，見 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996); 與 "On Rubbings: Their Materiality and Historicity," in *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, ed. Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2003), pp. 29-72.

3. 見 "module," *Oxford Dictionary of English* (Copyright © 2013 Oxford University Press)，http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/module?q=module（擷取時間：2013年3月4日12時5分）。

4. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

5. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, esp. p. 163; 與 "A King of Hell," 收入鈴木敬先生還曆記念會編，《中國繪畫史論集：鈴木敬先生還曆記念》（東京：吉川弘文館，1981），頁31-42；與 "Kings of Hell," 收入中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會編，《中央研究院國際漢學會議論文集：藝術組》（臺北：中央研究院，1981），頁191-219；與 "Module and Mass Production," 收入國立故宮博物院編輯委員會編，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1991），第二冊：書畫篇，頁821-847。

成，每張不盡相同，但可歸納出某些母題及構圖模式，被畫師當成類似子模一樣的格套重複使用在不同主題的畫作上。必須指出的是，這裡所指的子模概念，並不一定具有實際的模子可機械性地複製出一成不變的形象；相反地，它是以一大致標準化的母題為基礎，因應構圖需求，或圖象製作者之不同，而加以修改其在畫面上的位置取向或添減筆墨、細節等。雷德侯的研究，為南宋至元之職業畫坊如何運用標準化子模有效地大量生產套畫，提供了一個最佳示範。類似的方法，也有助於學界對山西晉南所存的元代寺觀壁畫、以及近年來漸形體系的宋遼金墓室壁畫之研究。[6]

誠然，五代到宋的版畫製作，與宋元職業畫坊的製作方式相仿，也重複使用漸經標準化的子模設計，尤其是宋代以來逐漸盛行的佛經插圖。雖然現存此時期的佛教版畫多為孤本，但是可以推測，在出版的當時，雖然規模不一，但許多都應為大量印刷。最極端的例子，如十世紀吳越國王錢俶所贊助的《陀羅尼經》卷，宣稱其數量為八萬四千卷；參與吳越國佛教事業的延壽和尚，也曾印製過現已不存的二十四應現觀音絹本兩萬本。[7] 又如西夏仁宗皇后羅氏所贊助的佛經版畫，其一一九五年所刊之《佛說轉女身經》，就高達九萬三千本。[8] 由於這些插圖，有時是為了增加出版品的美觀及價值，或為佛教徒以造像累積功德，不一定在以圖宣教，所以其版畫主題也不一定直接與經文內容有關，因此也加速了設計者使用子模來製作版畫的風氣，更導致同樣的子模，出現在不同題材的佛經插圖裡。這種用格套來

6. 有關山西晉南寺觀壁畫的作坊研究，可見 Nancy Shatzman Steinhardt, "Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style," *Artibus Asiae* 48 (1987): 5-38; Michelle Baldwin, "Monumental Wall Paintings of the Assembly of the Buddha from Shanxi Province: Historiography, Iconography, Three Styles, and a New Chronology," *Artibus Asiae* 54.3/4 (1994): 241-267; 黃士珊，〈從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1995）；李凇編，《山西寺觀壁畫新證》（北京：北京大學出版社，2011）；孟嗣徽，《元代晉南寺觀壁畫群研究》（北京：紫禁城出版社，2011）。有關遼墓壁畫中使用粉本的情況，可見李清泉，〈粉本——從宣化遼墓壁畫看古代畫工的工作模式〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2004年第1期，頁36-39；與《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》（北京：文物出版社，2008）。其他近年關於墓室壁畫的研究，見鄭岩，《魏晉南北朝壁畫墓研究》（北京：文物出版社，2002）；李星明，《唐代墓室壁畫研究》（西安：陝西人民美術出版社，2005）；賀西林、李清泉，《永生之維：中國墓室壁畫史》（北京：高等教育出版社，2009）；黃佩賢，《漢代墓室壁畫研究》（北京：文物出版社，2008）；汪小洋編，《中國墓室繪畫研究》（上海：上海大學出版社，2010）。

7. Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," in Lucille Chia and Hilde de Weerdt, eds., *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400* (Leiden: Brill, 2011), pp. 137-144.

8. Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries" (MA thesis, University of Washington, 2007), p. 118.

製作圖畫性形象的傳統，還可追溯到古代的繪畫、雕刻工藝等傳統。[9] 本文的一大重點，就在找尋這些「子模設計」，並檢討它們如何被加以運用、傳播、轉換。過去研究中國印刷史的學者注意到從九世紀以來以西安、成都為主的幾個印刷中心。敦煌寫本資料裡就記載了唐代長安私人印坊，如印《新集備急灸經》的「京中李家」及印曆的「大刁家」，都位於長安城內主販國產品的「東市」。[10] 除了官方的贊助外，更有私家經營的印坊，如成都樊家在八八二年印製了曆表、[11] 龍池坊的卞家印製了單張陀羅尼圖咒等。[12] 此時的印刷品，也不一定就仿自手抄本。如敦煌有多卷十世紀初的寫經，都提到這些抄經乃以九世紀刻印於成都的「西川過家真印本」《金剛經》為範例。[13] 十世紀之後，印刷中心隨著政權的轉移也有所改變。此時的杭州和開封，都是主要的版畫中心。[14] 其次，如遼的應縣、燕京（今北京）、金的

---

9. 有關畫像石裡的格套，可參見曾藍瑩，〈作坊、格套與地域子傳統：從山東安丘董家莊漢墓的製作痕跡談起〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》8（2000）：33-86。與此議題有關的則為北魏墓葬的區域作坊研究，見林聖智，〈墓葬、宗教與區域作坊——試論北魏墓葬中的佛教圖象〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》24（2008）：66。
10. 宿白，《唐宋時期的雕版印刷》（北京：文物出版社，1999），頁2、4。關於標示東市位置的長安城重建圖，見 Patricia Buckley Ebrey, *Cambridge Illustrated History of China* (London: Cambridge University Press, 1996), p. 117; Valerie Hansen, *The Open Empire: A History of China to 1600* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), p. 204.
11. 宿白推測八七七年的印曆也可能出於四川，見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁3。
12. 此咒於一九四四年出土於成都東門外一晚唐墓，上刊「□□□成都縣□龍池坊□□□近卞（家）□印賣咒本」等字；見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁4。有關更多四川地區的早期雕版印刷，見楊榮新，〈唐宋時期四川雕版印刷考述〉，《文博》2003年第2期，頁65-78。
13. 宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁4。關於非佛教之敦煌寫本根據長安印本的例子，如附有人形插圖的〈新集備急灸經〉一卷（P. 2675）、〈崔夫人要女文〉（P. 2633d）等，見胡發強，〈敦煌藏經洞出土雕版印刷品研究〉（蘭州：西北師範大學碩士論文，2009），頁30、58-59。
14. 北宋文人葉夢得（1077-1148）在品評當代不同區域的刻本品質時，認為「今天下印書，以杭州為上，蜀本次之，福建最下。」見葉夢得，《石林燕語》卷八，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983），第863冊，頁605。關於杭州地區的早期印刷文化之研究，見 Jan Fontein, *The Pilgrimage of Sudhana: A Study of Gandavyūha Illustrations in China, Japan and Java* (Paris: Mouton, 1967); Sören Edgren, "Southern Song Printing at Hangzhou," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 61 (1989), pp. 3-204; 宮次男，〈宋元版本にみる法華經繪（上）（下）〉，《美術研究》325（1983）：25-35、326（1983）：17-32；崔魏，〈山東省莘縣宋塔出土北宋佛經〉，《文物》1982年第12期，頁39-42。有關更多唐宋印刷文化的研究，見 Lucille Chia and Hilde de Weerdt, eds., *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400* (Leiden: Brill, 2011); Katherine Tsiang, "Buddhist Printed Images and Texts of the Eighth-Tenth Centuries: Typologies of Replication and Representation," in *Esoteric Buddhism at Dunhuang: Rites and Teachings for This Life and Beyond*, ed. Matthew T. Kapstein and Sam van Schaik (Leiden: Brill, 2010), pp. 201-252; Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon* (Cambridge, MA: Belknap Press, 1968); 江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》（東京：山川出版社，1994）；陳昱全，〈北宋《御製秘藏詮》版畫研究〉（臺北：國立臺灣師範大學碩士

平陽，以及西夏首都興慶府（今寧夏銀川市）等，也都曾製作過佛教版畫。

五代到宋期間流行的兩種主要佛教版畫樣式，一為單張式版畫（single sheet print），呈直立式長方形，用於張貼、懸掛、或隨身攜帶，反映了早期版畫取借於軸式繪畫的媒介轉化之現象。另一為扉畫（frontispiece），乃刊登在手卷式或折裝本經文前的插圖，通常為方形或橫式長方形的構圖。[15] 佛教的木刻扉畫構圖新穎，[16] 然而許多個別的母題，卻又可聯繫到中國早期的圖畫傳統。扉畫的形式在唐宋之際成立後，又在東亞其他文化圈廣為流行，實為唐宋版畫之變中最重要的新發展。[17]

論文，2008）；Sören Edgren, "Printed Dharani-Sutra of A.D. 956," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 44 (1972), pp. 141-152; Jean-Pierre Drège, "De l'icône à l'anecdote: les frontispices imprimés en Chine à l'époque des Song (960-1278)," *Arts Asiatiques* 54 (1999): 44-65; Jean-Pierre Drège, "Du texte à l'image: les manuscrits illustrés," in *Images de Dunhuang: Dessins et peintures sur papier des fonds Pelliot et Stein*, ed. Jean-Pierre Drège (Paris: École française d'Extrême-Orient, 1999), pp. 105-168; 李際寧，《佛經版本》（南京：江蘇古籍出版社，2002）；Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries"; 奈良縣教育委員會編，《奈良縣所在中國古版經調查報告書》（奈良：奈良縣教育委員會，2001）；Shih-shan Susan Huang, "*Tianzhu lingqian*: Divination Prints from a Buddhist Temple in Song Hangzhou," *Artibus Asiae* 67.2 (2007): 243-296; 胡進衫，〈夏竦遺珍：北宋佳槧——記宋皇祐三年刊本《妙法蓮華經》〉，《故宮文物月刊》281（2006）：44-51。

15. 關於這兩種形式的介紹，可見 Jean-Pierre Drège, "De l'icône à l'anecdote: les frontispices imprimés en Chine à l'époque des Song (960-1278)"; 李際寧，《佛經版本》; Katherine Tsiang, "Buddhist Printed Images and Texts of the Eighth-Tenth Centuries: Typologies of Replication and Representation"; Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou." 其他相關研究，見 Julia Murray, "The Evolution of Buddhist Narrative Illustration in China after 850," in *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850*, ed. Marsha Weidner (Lawrence: Spencer Museum of Art; University of Hawai'i Press, 1994), pp. 136-137. 敦煌藏經洞保存的扉畫，除了最早紀年（868年）的《金剛經》裡所附的《釋迦給孤獨園說法》扉畫為木刻印刷外，其他多為繪本而非印本；有關敦煌繪本扉畫的圖例，見 Jean-Pierre Drège, "Du texte à l'image: les manuscrits illustrés," pp. 107-119.
16. 敦煌藏經洞出土的佛經扉畫以十世紀的手繪式扉畫為主，且構圖簡單，多為彩繪或墨繪佛、菩薩像，範例見 Jean-Pierre Drège, "Du texte à l'image: les manuscrits illustrés," pp. 107-119.
17. 西夏扉畫以版畫為主；高麗扉畫則以描金手繪為多，版畫只屬少數。日本扉畫亦以手繪為主，風格多呈大和繪風格，與中國較少關聯，十四世紀之後的日本佛教版畫也與中國的關係不大。有關西夏佛教扉畫的研究，見 Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries"; Jean-Pierre Drège, "De l'icône à l'anecdote: les frontispices imprimés en Chine à l'époque des Song (960-1278)." 關於高麗佛教手繪扉畫，見展覽圖錄，國立中央博物館編，《사경변상도의 세계：부처그리고 마음》（首爾：國立中央博物館，2007）。關於韓國佛教版畫，見李成美，〈高麗初雕大藏經의《御製秘藏詮》版畫——高麗初期 山水畫의 一研究〉，《考古美術》169、170（1986）：14-70；張忠植，〈韓國佛教版畫의 研究〉，《佛教學報》19（1982）：75-306；與〈高麗의 文化와 大藏經版畫〉，《文化史學》1（1994）：193-212；權熹經，〈上院寺所藏의板本妙法蓮華經合部袝의變相版畫에 관한研究〉，收入蕉雨黃壽永博士古稀紀念論叢刊行委員會編，《蕉雨黃壽永博士古

與唐代所流行的變相圖樣式相比，[18] 佛教扉畫的敘事內容雖亦與佛經內容相關，但其構圖原則、觀看方式及圖象功能，卻與唐代變相圖不同。從構圖上比較，唐代經變圖多呈中心及周邊兩部分組合而成的方形構圖，其中心以中軸型分布的佛、菩薩說法圖為主，建構成佛教淨土樂園，兩邊或（及）下方則多為呼應佛經內容所作的分景式故事畫，以敘事的手法將人物繪製於山水、建築之間。[19] 扉畫的構圖則多為橫式長方形，雖然多有佛（或菩薩）說法圖，卻從變相圖傳統裡的中心正面之位置，轉移到扉畫構圖的右端，主佛（或主菩薩）像的姿態則多呈側身向左說法。至於敘事的部分，則在右端的說法圖之左邊展開。推究這種扉畫構圖上的創新，可能有兩個解釋。首先，因為此時期與扉畫相連的佛經乃為卷軸式設計，所以扉畫的設計也可能承襲了中國手卷繪畫格式的傳統，強調由右到左之敘事順序，故以佛說法開端，將其置於全圖之右，續以佛經裡不同的敘事細節。其次，把說法圖中之主尊改為側身向左的姿態，似乎也反映了設計者將扉畫中之圖象設計與扉畫後（左）之經文作了巧妙呼應的意圖。彷佛整部佛經內容，乃出自扉畫右端的主佛（或菩薩）之口，使得圖與文得到敘事上的連結。[20] 最後，從功能上看來，石窟寺內的大型變相圖是比較公眾式的展示，多與佛教徒的禮拜或觀想活動有關。[21] 而佛經扉畫為佛教書籍的一部分，乃屬較私密性的個人閱覽，亦可歸為文學插圖裡的一種特別形式。[22]

稀記念美術史學會論叢》（首爾：通文館，1988），頁749-758；金泰亨，〈朝鮮時代法華經變相版畫研究〉（首爾：東國大學校大學院美術史學科碩士學位論文，2008）；朴桃花，〈朝鮮 前半期 佛經版畫의 研究〉（首爾：東國大學校大學院美術史學科博士學位論文，1997）；與〈高麗佛畫와 西夏佛畫의 圖象的 관련성：阿彌陀三尊來迎圖와 慈悲道場懺法變相圖를 중심으로〉，《古文化》52.12（1998）：65-83；與〈朝鮮時代刊行地藏菩薩本願經 版畫의 圖象〉，《古文化》53（1999）：3-26；與〈15세기 후반기 王室發願 版畫——貞熹大王大妃 發願文을 중심으로〉，《講座美術史》18（2002）：155-183。有關日本佛教版畫的研究，見內田啟一，《日本佛教版畫史論考》（京都：法藏館，2011）；三井淳生，《日本の佛教版畫：祈りと護りの世界》（東京：岩崎美術社，1986）；與《大和路の佛教版畫——中世．勸進．結緣．供養》（東京：町田市立國際版畫美術館，1994）。

18. 關於敦煌壁畫的變相圖例子，可參見施萍婷主編，《敦煌石窟全集．5　阿彌陀經畫卷》（香港：商務印書館，2002）；王惠民主編，《敦煌石窟全集．6　彌勒經畫卷》（香港：商務印書館，2002）；賀世哲主編，《敦煌石窟全集．7　法華經畫卷》（香港：商務印書館，1999）。

19. 如盛唐時期敦煌莫高窟第二一七窟中所繪之阿彌陀經變（北壁）及法華經變（南壁），見施萍婷主編，《敦煌石窟全集．5　阿彌陀經畫卷》，頁126-127，圖97；賀世哲主編，《敦煌石窟全集．7　法華經畫卷》，頁60-61，圖45。

20. 有關此觀點，作者要感謝 Alex Chermside 所提供的意見。

21. 關於唐代敦煌經變圖的宗教功能，可參考Wu Hung, “Reborn in Paradise: A Case Study of Dunhuang Sutra Painting and Its Religious, Ritual and Artistic Content,” *Orientations* 23.5 (1992): 52-60.

22. 有關中國文學、小說作品裡的插圖研究，見 Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

本研究以上述的版畫材料為主，探討五代至宋版畫製作所涉及的媒介轉化與子模設計。以下論述將分為三個部分：第一部分結合現有圖象資料與史料記載，探討版畫如何從繪畫轉化成一新的媒介；第二部分則以北宋杭州地區的佛教扉畫為主要例子，檢討佛教版畫中所使用的子模之來源、流傳及轉化；第三部分試以區域比較的觀點，分析西夏、遼等地之佛教版畫與北宋杭州作品的異同與可能的交流。

一、從「畫」到「版畫」的媒介轉化

北宋文獻中不乏記述將繪畫轉換為版畫的文字資料。可以說，到了十一世紀末，許多文人雅士乃至皇帝，都直接或間接地參與了這項媒介轉化的文化事業。文人們關心的重點，似乎著重在那些從名畫複製而成的版畫作品。米芾（1015-1107）《畫史》裡就記載了一士人將自家收藏的唐摹顧愷之（約344-405）〈列女圖〉「刻板作扇」。[23] 宿白認為這裡所指的「扇」，應不是扇子，而是屏風扇。[24] 當時以顧愷之為名的版畫，也在其他出版書籍裡留下記錄。如由南宋福建建安刻書家余仁仲所重刊自十一世紀的《新刊古列女傳》，就將顧愷之列為插圖作者，雖然其插圖實與顧愷之畫風相去甚遠。[25] 此外，與米芾同時代的蘇軾（1037-1101），也曾讚嘆過當時流行用來貼壁以象徵厭火的「印版水紙」，並將其精妙的水紋設計與古今著名的水圖相比。[26] 所謂「印版水紙」所為何物已不可知，但是從許多當時的墓葬壁畫及寺廟屏風中，似乎還可觀察到這種以水浪紋為主題的室內裝飾，如白沙宋墓壁畫裡的水紋屏風、[27] 晉祠聖母殿雕像背後的水紋三屏等。[28]

---

23. 米芾，《畫史》，「晉畫」條，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1992-1999），第1冊，頁978。關於顧愷之的最新研究，見陳葆真，〈傳世〈洛神賦〉故事畫的表現類型與風格系譜〉，《故宮學術季刊》23.1（2005）：175-223；與〈從遼寧本〈洛神賦圖〉看圖象轉譯文本的問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23（2007）：1-50；與《洛神賦圖與中國古代故事畫》（臺北：石頭出版股份有限公司，2011）；石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23（2007）：51-80。
24. 宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁77註釋2。
25. Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, pp. 168-69; Lucille Chia, *Printing for Profit: The Commercial Publishers of Jianyang, Fujian (11th-17th Centuries)* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2002), pp. 87-91.
26. 蘇軾，《經進東坡文集事略》卷六〇，「書蒲永昇畫後」條，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊．三編》（臺北：臺灣商務印書館，1966）；宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁77。
27. 宿白，《白沙宋墓》（北京：文物出版社，1957），彩圖22；Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, p. 177.
28. Tracy Miller, *The Divine Nature of Power: Chinese Ritual Architecture at the Sacred Site of Jinci* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2007), p. 27 (fig. 2.8); Hui-shu Lee, *Empresses, Art,*

在版畫風氣日漸興盛的宋代，除了複製自古畫外，當時也有不少版畫取材自當代的繪畫。據陳師道（1053-1102）的記載，李公麟所畫的一幅跏趺觀音菩薩像，就被他的好友大通禪師翻版為版畫「以施學者」。[29] 這些出自李公麟設計的觀音版畫，也許流傳到不同的廟宇及居士家宅，取代繪畫成為佛壇上的供像。十一世紀禪僧文瑩，就在《玉壺清話》（1078）裡記載過湖南長沙的一處北禪經室，「懸觀音印像一軸」，此印軸下方，還有由故待制王元澤所撰之題記，註明鏤版者姓名。[30]

（一）軸式版畫

值得注意的是，北禪經室的觀音印像乃為一「軸」，它像畫軸一樣，是用來「懸」掛在佛堂的印軸，反映了當時較接近繪畫格式的宗教版畫。[31] 它的形狀，應就像當時流行的掛軸畫一樣，為垂直長方形，但是尺寸偏小。某些現存早期佛教版畫仍可作為此類型版畫的旁證。比如，過去學者們注意到的所謂「單張版畫」（single sheet print），被認為是中國早期版畫的主要形式，但是卻少有人提到它們與繪畫的關係。這些作品，包括敦煌藏經洞的〈聖觀音自在菩薩〉（彩圖11，倫敦，大英博物館藏）、[32]〈大聖地藏菩薩〉（圖1，巴黎，法國國家圖書館藏，P. 4514 [5]）兩件作品，[33] 山西應縣遼代木塔佛像腹臟所藏的兩件〈藥師琉璃光佛〉印畫（圖2，太原，山西省博物館藏），[34] 以及黑水城（Khara



圖1　唐末五代，〈大聖地藏菩薩〉（巴黎：法國國家圖書館藏，P. 4514 [5]）

and Agency in Song Dynasty China (Seattle: University of Washington Press, 2010), p. 58.

29. 陳師道，《後山集》卷一七，「觀音菩薩畫贊」條，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第1114冊，頁677；宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁76。

30. 文瑩，《玉壺清話》卷五，頁54。

31. 宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁76。

32. Roderick Whitfield et al., *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route* (London: The British Museum Press, 1990), p. 101 (pl. 82).

33. Nathalie Monnet, *Chine: l'empire du trait: calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2004), p. 82 (pl. 53); http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300062x.r=Pelliot+4514%285%29.langEN（擷取時間：2013年4月6日04時15分）。

Khoto）出土的金代山西平陽版畫〈四美圖〉（圖3，聖彼得堡，艾爾米塔什國立美術館藏）。[35]

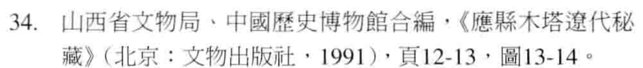
上舉的幾件作品，以敦煌的兩件十世紀作品年代最早，尺寸也最小，約四〇公分高。這兩件作品嚴格說來並不全是版畫，而是上圖下文的圖咒印。其上為供觀想的菩薩像，所占比例較小。其下為所謂的「真言」，就是佛教徒默念的咒語，用於消災祈福、延壽護身。除了構圖相彷，這兩件印品上下方的菱格邊飾乃為印染而成的藍紙，[36] 可能為同一工作坊的產物。這裡的邊飾，似乎在模擬畫軸上下方由綾緞裝裱的紋樣及材質，也許這類的單張式菩薩圖咒原本就製作成印軸畫的形式，以便購買的信眾在家懸掛或張貼。[37] 比較大英博物館（The British Museum）的〈聖觀音自在菩薩〉與法國國家圖書館（Bibliothèque nationale de France）的〈大聖地藏菩薩〉版畫，兩者最大的不同，乃在於〈聖觀音自在菩薩〉還以手工在單色的版畫圖象上加上了不同的顏色（彩圖11）。菩薩背光由多輪光環組成，其不同光環的顏色，由內向外分別呈深綠、紅、藍、橙色。觀音菩薩寶冠上的寶石乃為鮮豔的紅色，與菩薩的紅唇、臂釧的顏色一致。而菩薩



圖2　遼，〈藥師琉璃光佛〉（山西應縣佛宮寺釋迦塔出土，太原：山西省博物館藏）



圖3　金，〈四美圖〉（黑水城出土，聖彼得堡：艾爾米塔什國立美術館藏）



34. 山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》（北京：文物出版社，1991），頁12-13，圖13-14。

35. James Watt et al., *The World of Kubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), p. 216 (fig. 232). 有關黑水城出土的大批文物，見Mikhail Piotrovsky, ed., *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth Century)* (Milan: Electa, 1993); 中國社會科學院等合編，《俄藏黑水城文獻》（上海：上海古籍出版社，1996-2000），共12冊。

36. 關於印染的說法，見 Nathalie Monnet, *Chine: l'empire du trait: calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle*, p. 82; Roderick Whitfield et al., *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, p. 101.

37. 關於敦煌佛教版畫的功能討論，見余義虎，〈敦煌版畫的性質與用途〉，《敦煌研究》2005年第2期，頁19-25。

手持於胸前的蓮花，則為粉紅色。菩薩下半身的衣裙，則與蓮花座下的祥雲一樣，為亮麗的橙色。連一些較微小的細節，如左右兩邊長方形寫著「聖觀音自在菩薩」、「普施受持供養」等牌位的邊框、底色、也都加上了深淺有致的橙色系。這與另一張同出於敦煌藏經洞、現藏於法國國家圖書館的〈聖觀音自在菩薩〉相比（圖4），[38] 形成一個對比。法國版的〈聖觀音自在菩薩〉與大英博物館的〈聖觀音自在菩薩〉，木刻細節完全相同，應出於同一雕版，但是大英博物館版則代表版畫製作後再加工彩繪，並加邊框，使它更像一幅掛軸畫。這兩種樣式，在敦煌同時存在，很可能也具有不同的功能及價值。從現存的敦煌單張式版畫看來，不加顏色、沒有邊框的例子居多，這也許在出售的價格上會比上了顏色、加了邊框的版畫便宜。



圖4　唐末五代，〈聖觀音自在菩薩〉（巴黎：法國國家圖書館藏，P. 4514 [3]）

與敦煌的菩薩真言印相比，遼代的〈藥師琉璃光佛〉（圖2）不僅延續大英博物館〈聖觀音自在菩薩〉上色、加邊框以模仿畫軸裝裱的作法，在整體布置上，以藥師佛主尊為中心作對稱式的構圖，尺寸為敦煌菩薩印軸的兩倍多，長度達八七公分，其視覺的效果更接近一幅軸畫。雖然現存作品只顯示上緣有邊飾，但其裝飾紋樣，卻也與敦煌的兩件作品極相似，亦類似《營造法式》「格子門」雕飾樣式裡的「毬文格眼」，[39] 也許反映了當時流行的紋飾規格。

黑水城出土的金代〈四美圖〉（圖3），雖不是佛教題材，但也為當時類似軸畫的版畫流行提供了另一個實例。[40]〈四美圖〉由北方雕版中心山西平陽的姬家刻

38. 圖版見 Bibliothèque nationale de France, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300149d.r=Pelliot+4514.langEN（擷取時間：2013年3月4日12時5分）。同館藏有另一摹印自同一木刻的版畫（Pelliot 4514[3C]），見Bibliothèque nationale de France, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b83001480.r=Pelliot+4514+.langEN（擷取時間：2013年3月4日12時5分）。

39. 圖版見 Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," *Ars Orientalis* 41 (2011): 150.

40. 此圖可能反映了戲曲的演出，人物場景與戲臺也許相關，尤其是圖上方有一橫批印著「隋朝窈窕呈傾國之芳容」等字樣，字的上方又有一對披帶，下垂於美麗的花葉紋背景，看似當時舞臺表演的戲幕裝飾及戲目擡頭。

印，卻出土於西夏在內蒙古的黑水城遺址，反映了當時版畫跨區流傳的現象。值得注意的是，在華麗的花葉紋裝飾版畫邊框之外，其上下方各有一段深色的部分，應即在模擬畫軸的裝裱，只是這裡模擬裝裱的深藍色紙面完全沒有裝飾性的紋樣，高雅簡單，有別於其他的例子。此版畫全高九〇點五公分，是所有單張式版畫作成虛擬畫軸的例子裡尺寸最大的一件，為目前所見最成熟的早期軸式版畫。[41]

（二）宮廷製作

版畫與繪畫之間的轉化，除了以上所討論非宮廷的例子之外，在宮廷裡更有帝王參與的史實記錄。宋仁宗朝（1023-1063在位）的三項大型版畫製作，皆描繪歷史典範之事，以助訓誡年幼的皇帝。[42] 版畫先由宮廷畫家合作擬定畫本，再以畫本為稿鏤版，將印刷本分賜近臣及皇親們。其中的〈三朝訓鑒圖〉版畫，乃基於待詔高克明等名家於一〇四九年所擬繪之畫本而作。全作長達十卷、多及一百件「三朝盛德之事」，內容包括「宮殿、山川、鑾輿、儀衛」等，其中人物更是微小，「才及寸餘」。[43] 除此之外，仁宗皇帝後來也積極參與了宮廷裡的版畫製作，並且本身就擔任畫稿的製作。在他聽聞姑姑齊國獻穆大長公主（太宗之女、真宗之妹）喪明之時，仁宗「親畫龍樹菩薩」，然後「命待詔傳模，鏤版印施。」[44]

---

41. 除了以上所舉有邊飾的單張式版畫外，京都清涼寺藏東大寺日僧奝然（938-1016）於十世紀下半在北宋浙江臺州製作、後帶回日本的釋迦瑞像木刻裡，也藏有一件十世紀〈靈山變相〉版畫（七七點九乘四二點一公分），乃紙本墨印之軸型版畫，值得一提。此件版畫，乃為腹臟文物裡所發現的四件北宋單張式版畫之一。在同為入臟品的雍熙二年（985）〈入瑞像五臟具記舍物注文〉中，〈靈山變相〉被列為由日僧嘉因捐捨之物，並且從所登記的單位名稱判斷，宿白推測原來應也用以作為張掛的禮拜物。〈靈山變相〉圖版，見奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本佛教1300年の源流》（奈良：奈良國立博物館，2009），頁37，圖24；〈入瑞像五臟具記舍物注文〉圖版，見頁36，圖24。關於宿白的看法，見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁83。有關清涼寺佛像納入品的研究，見丸尾彰三郎等合編，《日本雕刻史基礎資料集成：平安時代：造像銘記篇一》（東京：中央公論美術出版，1966），頁68，圖48；解說，頁53-60；Gregory Henderson and Leon Hurvitz, "The Buddha of Seiryōji: New Finds and New Theory," *Artibus Asiae* 19.1 (1956): 22-25; 奧健夫，《清涼寺釋迦如來像》（東京：至文堂，2009），頁43；巫佩蓉，〈中國與日本佛像納入品之比較：以清涼寺與西大寺釋迦像為例〉，《南藝學報》2（2011）：71-99。有關清涼寺的釋迦像和流傳在中日的優填王所製釋迦像傳統，見Donald F. McCallum著，巫佩蓉、楊雅琲譯，〈清涼寺釋迦像的日本傳統〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2011），頁227-270。有關奝然的研究，見Zhenping Wang, "Chōnen's Pilgrimage to China, 983-986," *Asia Major* 7.2 (1994): 63-97.
42. 有關更多這方面的討論，見Julia K. Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), pp. 75-77.
43. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷六，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁492-493。
44. 郭若虛，《圖畫見聞志》卷三，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁476。有關龍樹菩薩，見鳩摩羅什譯，《龍樹菩薩傳》，收入《大正藏》，第50冊，第2047b號，頁185-186。一〇

雖然〈三朝訓鑒圖〉已不在，從現存北宋徽宗大觀二年（1108）時翻印四張可能出自太宗朝時刻於四川益州之《開寶藏》（開寶年間〔968-975〕所刻的大藏經）的《御製秘藏詮》插圖（圖5，劍橋，哈佛大學福格美術館藏，以下簡稱為徽宗本），以及存數多達二十多張、亦與太宗《御製秘藏詮》密切相關的十一世紀高麗版插圖（圖6，京都，南禪寺藏，以下簡稱為高麗本），亦可一窺北宋宮廷山水人物版畫的高度水平。[45]

《御製秘藏詮》在整個北宋版畫史裡地位不凡。一方面，《御製秘藏詮》版畫沒有說法圖的模式，也沒有明顯的由右到左的布局，與當時流行的佛教扉畫有別。另一方面，《御製秘藏詮》版畫中的山水占了很大的一部分，與其他以人物為主的宗教版畫迥異。[46] 過去研究者如羅樾（Max Loehr）、李成美、陳昱全等人，也因此都強調徽宗本與高麗本在早期山水版畫上的成就。儘管學者們對此二本版畫的年代先後表示不同的意見，但大都同意此二版畫中較復古的山水風格，如鐵線描的山水

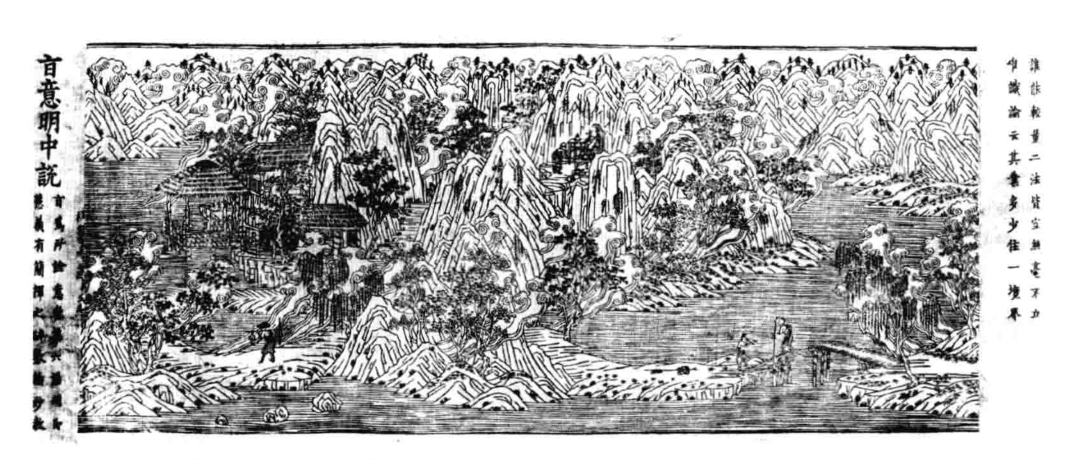


圖5　北宋，《御製秘藏詮》第十三卷第四圖（劍橋：哈佛大學福格美術館藏）

七三年日僧成尋訪宋時曾在一寺廟中看到過《龍樹菩薩集》，見成尋，《參天台五臺山記》卷六，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》（東京：風間書房，1978），頁217。

45. 相關研究及圖版，見 Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon*; 江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》；陳昱全，〈北宋《御製秘藏詮》版畫研究〉；李成美，〈高麗初雕大藏經의《御製秘藏詮》版畫——高麗初期 山水畫의 一研究〉。本文對高麗版《御製秘藏詮》版畫的訂年，採李成美的說法。高麗所製《御製秘藏詮》，有另四幅藏於韓國誠庵古書博物館，其圖見李成美，〈高麗初雕大藏經의《御製秘藏詮》版畫——高麗初期 山水畫의 一研究〉，頁37、41、45、51。關於《開寶藏》的研究，見李富華，〈《開寶藏》研究〉，《普門學報》13（2003）：36-83。

46. 山西應縣木塔所藏的遼代《法華經》版畫，也出現大量的山水為故事的背景，但是其每一幅的右側或中央部分都有說法圖，與《御製秘藏詮》完全沒有說法圖的格式不同。關於遼代版畫的討論，見 Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," pp. 145-146.

輪廓線、以及雁形排列、垂直高聳的山石等，與唐到十世紀的山水畫——包括青綠山水——傳統相近。石守謙在近作裡進一步提出了高麗本所保存的仙境山水樣式，如南禪寺藏第二卷第二圖，以奇異山石作背景，置俗夫行旅與鹿、鶴於畫面之兩端，似乎凸顯了求道的旅程。[47] 這種新穎的看法，將「山水」與「宗教」作了較為積極的連結，為山水版畫在佛教刻經中的出現提出了較有說服力的解釋。

誠然，具有仙境特質的山水主題在宗教版畫中的出現，不僅反映了中國自陶潛以來所代表的桃花源文學傳統對世外桃源的圖象之刺激，[48] 或許更體現了中古時期的聖岳宇宙觀、尤其是當時普遍存在於道釋信仰中的洞天思想。[49] 如在高麗本的第五卷第四圖（圖6），[50] 右端有山泉自一洞口流出，左端則刻畫僧徒兩人坐定在臨水的山穴口。這些洞穴由片岩狀的石塊構成，一層層地環抱著深不可知的洞內世界。通常這樣的洞口母題，並不單獨出現，而是連接著大片的山脈與水域之交界處，彷彿隱喻著洞穴會透過地脈的延伸，連結到世俗眼中所看不見的仙境。類似的洞天母題，重複地出現在高麗本其他卷的版畫裡。[51] 傳李公麟的〈山莊圖卷〉，描繪文人

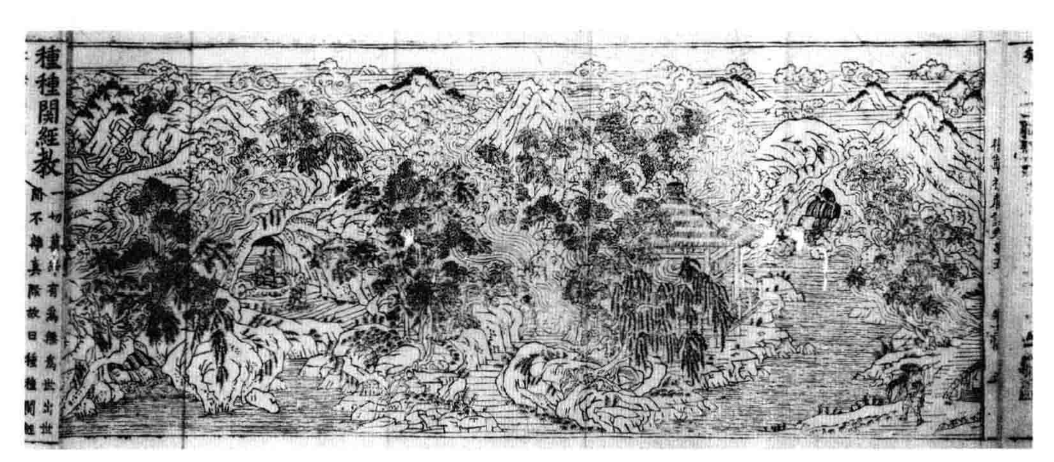


圖6　高麗，《御製秘藏詮》第五卷第四圖（京都：南禪寺藏）

47. 石守謙，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012），頁78-79。同圖亦發表於江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖IX。不過鹿和行旅人物在其他卷裡也常出現，但不一定被對置於畫面的兩端，如同本第三卷第二圖（見江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XIII），鹿和行旅人物就同時出現在畫面的左方，似乎無法以石守謙對第二卷第二圖所提出的「求道的旅程」來解釋。

48. 關於中國的桃花源圖繪模式，見石守謙，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》，頁51-72。

49. 關於道教宇宙觀裡對人間仙境（earthly paradise）的視覺研究——尤其是五岳（Five Sacred Peaks）及洞天（grotto heavens）的描繪，見拙作：Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, pp. 105-120.

50. 江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XXVI。

51. 見江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖VIII、XVII、XIX、XXXV、XXXVII、XL、XLVIII。

的私人莊園，也出現了類似的洞穴母題（圖7，臺北，國立故宮博物院藏），[52] 加上其方折有致、筆若刀刻的線描特色，或許反映了此類白描作品也受到當時新興的版畫視覺趣味之刺激。[53]



圖7 （傳）北宋，李公麟，〈山莊圖卷〉局部（臺北：國立故宮博物院藏）

《御製秘藏詮》中的洞天山水，似乎在元代的道經版畫中得到了延續。如一三〇五年由大都白雲觀及杭州各全真教道觀道士聯合募款在杭州重刊的《玄風慶會圖》卷一插圖〈磻溪鍊行〉（圖8，日本，

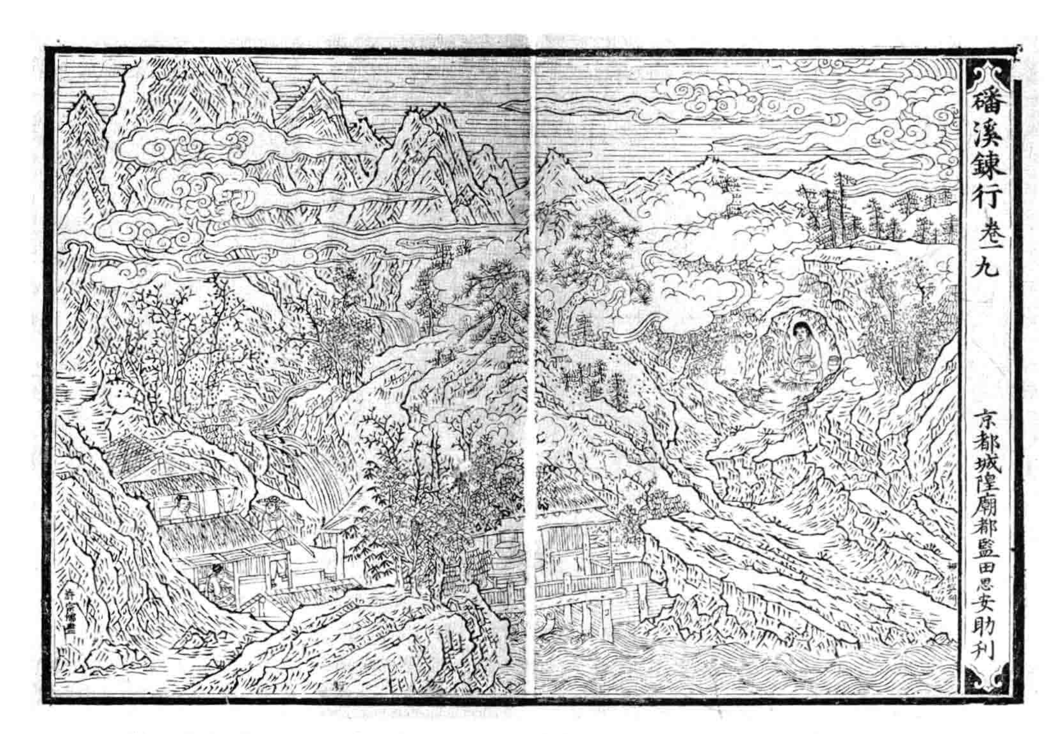


圖8　元，《玄風慶會圖》卷一插圖「磻溪鍊行」（1305年杭州重刊本，日本天理大學藏）

52. 全圖見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1995），第15冊，頁283-286。

53. 有關宋代白描畫與版畫的關係，乃未來值得再深入探討的問題。一些值得思考的問題包括：白描畫在宋代士人及佛僧畫家間的風行，是否與當時新興的版畫視覺文化有關？白描與版畫的風格異同為何？繪畫與版畫二者因媒材特質之不同所可能造成圖象在媒介轉化間的侷限又如何？

天理大學藏），亦以大片奇境山水為主，間有雲霧飄渺，山巒水澗旁還有常出現在《御製秘藏詮》版畫裡的亭臺，而畫面的右側一高起的平臺下，則有一道士獨自靜坐於一洞口進行修鍊。[54] 據康豹的研究指出，《玄風慶會圖》的故事內容，主要描述全真道士丘處機生平事跡。[55] 此景標題為〈磻溪鍊行〉，應該就在描繪丘處機入磻溪（今陝西省隴縣）穴居，六年晝夜不寐的情景。而與此故事最相關的母題，就是畫面右側所繪的道人定坐洞口。這個母題很可能來自像《御製秘藏詮》裡歌頌高僧、居士徜徉山林的仙境圖式。以此作為洞天修鍊的場景，確實十分合宜。[56]



圖9　高麗，《御製秘藏詮》第十卷第二圖局部（京都：南禪寺藏）

除了山水部分，兩本《御製秘藏詮》插圖也為北宋宮廷版畫的點景人物在山川、屋宇中「才及寸餘」的精微表現，做了一番註腳。整體看來，《御製秘藏詮》插圖的主要內容乃在描寫僧侶與居士在山林裡的活動，其中有許多是與禮拜禪僧、居士問答有關的母題，可聯繫到南宋、元明的禪師問答圖。[57] 如徽宗本裡的細節，

54. 圖見天理圖書館善本叢書漢籍之部編輯委員會，《御製逍遙詠、玄風慶會圖》（天理：天理大學出版部，1981），頁261-262；亦見薛冰，《插圖本》（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁28，圖11。《玄風慶會圖》原為一二七〇年代由史志經編纂的，共五卷，其中有六十四則故事並附插圖。此經沒有編入明代《道藏》，很可惜已經不存。目前所存的一三〇五年本也僅存卷一的十六則故事及插圖。此版畫由劉伯榮畫、許宗儒重摹畫。有關《玄風慶會圖》的研究，見Paul Katz, "Writing History, Creating Identity: A Case Study of *Xuanfeng qinghui tu*," *Journal of Chinese Religions* 29 (2001): 161-178; 康豹，〈元代全真道士的史觀與宗教認同——以《玄風慶會圖》為例〉，《燕京學報》2003年第15期，頁95-107；Lucille Chia, "The Use of Print in Early Quanzhen Daoist Texts," in *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400*, ed. Lucille Chia and Hilde de Weerdt (Leiden: Brill, 2011), pp. 193-201; 天理圖書館善本叢書漢籍之部編輯委員會，《御製逍遙詠、玄風慶會圖》。

55. 康豹，〈元代全真道士的史觀與宗教認同——以《玄風慶會圖》為例〉，頁96-98。

56. 類似的母題刻繪一道士於洞口修鍊，出現在卷一標為〈龍門全真〉的插圖；見天理圖書館善本叢書漢籍之部編輯委員會，《御製逍遙詠、玄風慶會圖》，頁269-279；丘處機，《玄風慶會圖》，收入中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編，《中國宗教歷史文獻集成．三洞拾遺　16》（合肥：黃山書社據上海涵芬樓影印元刊本影印，2005），第46冊，頁404。

57. 有關南宋到明的禪師問答圖，見Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 268, 352-353;

描繪一僧坐在一聳立石崖上的平臺，接受另一僧徒的禮拜（圖5），[58] 其人物姿態生動，對桌椅、籐背、僧鞋等物質的細節交代，毫不馬虎。又如高麗本第十卷第二圖裡（圖9，京都，南禪寺藏），描繪二官人在山水亭臺下與一禪僧對坐問道之景。[59] 僧人結跏坐於椅上，其脫在地上的尖頭僧鞋、毛茸茸的毯式椅墊、以及竹子編成的椅背，都極為細緻。亭外的走道上，隱約可見另一僧徒持茶水前來侍奉。這種種細節，顯示了版畫人物「才及寸餘」的奧妙之趣。

那麼宮廷製作的〈三朝訓鑒圖〉版畫，又如何描繪一百件敘事情節？這或許也像《御製秘藏詮》的插圖一樣，重複地使用了某些子模。《御製秘藏詮》中出現次數最頻繁、並且流傳最久遠的子模，應屬一看似茅帳的母題，常出現在山與山交接、或樹林隱蔽處（圖10，劍橋，哈佛大學福格美術館藏；圖11，京都，南禪寺藏）。[60] 此母題描繪僧侶在山林隱居的圓拱形茅舍，形似帳篷，前開有一門，外



圖10　北宋，《御製秘藏詮》第十三卷第一圖局部（劍橋：哈佛大學福格美術館藏）



圖11　高麗，《御製秘藏詮》第七卷第二圖局部（京都：南禪寺藏）

井手誠之輔，〈南宋の道釋繪畫〉，收入嶋田英誠、中澤富士雄編，《世界美術大全集・東洋編・6　南宋・金》（東京：小學館，2000），頁123-148；Marsha Weidner Haufler, “Fit for Monks' Quarters: Monasteries as Centers of Aesthetic Activity in the Later Fourteenth Century,” *Ars Orientalis* 37 (2009): 49-77.

58. 全圖見江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，頁10。此卷構圖與南禪寺本第五卷第三圖同，見江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XXV。

59. 全圖見江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XLIX。

60. 見Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon*, fig. 1；江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XXXIV、XXXI；類似的茅帳子模，見圖III、VI、VII、XXXIII、XXXIX、XLII、L。

表的理路則顯示由平行短直線層層排列而成，帳內有時更有以竹子編成的內壁，或許表示此茅帳的質料是外鋪以茅草、內築以竹壁。點景人物，則以一高僧坐定帳內為主，帳外有僧俗不等的訪客，向其禮敬。此茅帳的子模，在《御製秘藏詮》裡主要在表現高僧隱居山林的野趣，但是它流傳到後世，卻出現在不同內容的版畫裡，產生了不同的寓意。如南宋杭州《法華經》扉畫裡描繪〈信解品〉的故事，就以此茅帳的子模來表現捨父居貧里的窮子，而站在茅帳外面的訪客，則變成其父富長者所派來的使者（圖12，臺北，國立故宮博物院藏）。[61] 又如元代由建安虞氏新刊的《三國志平話》插圖小說，其出現在標題頁的主打插圖，亦以此茅帳的子模來表現有名的「三顧茅廬」故事中之「茅廬」（圖13）。[62] 此時茅廬裡面坐著的人物，換成了諸葛亮，而外面的人物成為劉備的兵馬。



圖12　南宋，《法華經》第二卷扉畫局部（臺北：國立故宮博物院藏）



圖13　元，《三國志平話》（建安虞氏刊本）

除了高克明的畫曾被製成版畫外，另一位與版畫製作有關的北宋宮廷名家則是高文進（活動於950-1022之後）。現存奝然帶回日本、納入清涼寺佛臟的九八四年〈彌勒菩薩像〉單張式版畫（圖14，京都，清涼寺藏），上有「待詔高文進畫」（右上）及「越州知禮僧雕」（左上）的題記，證明此版畫應就是根據北

61. 圖見葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁19。關於這部分的討論，亦見Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," pp. 150-151, 153 (figs. 28A-C); 有關〈信解品〉原文，見《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁16b-19a。比較五代敦煌莫高窟第九八窟有關窮子故事的描繪，見賀世哲主編，《敦煌石窟全集・7　法華經畫卷》，頁117，圖110。

62. Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, fig. 4.6.

宋宮廷畫家高文進之畫為稿，[63] 由越州僧知禮主持刻印製成的。劉和平認為〈彌勒菩薩像〉可能也反映了文獻所載的高文進〈慈氏菩薩像〉畫軸。此畫原為章憲明肅皇太后劉氏之物，供養在宮廷裡的私人小佛堂。[64] 畫史記載高文進的祖父及父親，都擔任過蜀地的宮廷畫家。[65]〈彌勒菩薩像〉版畫中彌勒主尊像緊密平行的衣褶線描，有可能反映了高文進與蜀地繪畫傳統的關係。[66] 前景的兩位女侍者造型及風格，尤其是輪狀的髮式、飽滿的側面、以及修長快健的衣褶線條，都與王季遷家藏武宗元（約活動於1004-1050）道教繪畫〈朝元仙仗〉手卷的玉女人物特色非常相近，[67] 反映了當時北宋宮廷流行的畫樣。〈彌勒菩薩像〉版畫中女侍者的衣褶處理，特別能凸顯此版畫的「繪畫性」。其圓滑流利的長線條，不僅突破了木刻所可能對長線條所造成的限制，並偶在線條轉折處（如左侍女衣帶上揚處）顯示出粗細的變化，生動地呼應了畫家邊畫邊轉動筆鋒所造成的巧妙



圖14　北宋，〈彌勒菩薩像〉（984年，京都：清涼寺藏）

63. 有關高文進的史料記載，見劉道醇，《聖朝名畫評》卷一，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁450-451；郭若虛，《圖畫見聞志》卷六，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁479；Heping Liu, "Empress Liu's Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court," *Artibus Asiae* 63.2 (2003): 129-190.

64. Heping Liu, "Empress Liu's Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court." 關於《慈氏菩薩像》的記載，見郭若虛，《圖畫見聞志》卷六，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊，頁492。

65. Heping Liu, "Empress Liu's Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court," p. 148 (footnote 84).

66. 這種細密的蜀地線描風格，還保存在今傳蜀地畫家石恪、源於大足惠恩寺的一一三四年石刻拓本維摩詰像上。見Shih-shan Susan Huang, "The Triptych of Daoist Deities of Heaven, Earth and Water and the Making of Visual Culture in the Southern Song Period" (Ph.D. diss., Yale University, 2002), pp. 100, 394. 有關石恪拓本的研究，見Judy Ho, "The Perpetuation of an Ancient Model," *Archives of Asian Art* 41 (1988): 33-46. 有關維摩詰的繪畫研究，見陳韻如，〈維摩詰形象在東亞繪畫中的流轉〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，頁365-413。

67. 有關此畫的風格分析，見Richard Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1983), pp. 52-53; Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, pp. 288-289.

效果，無非是十世紀版畫中的上品。

除了高文進、蜀地以及北宋宗教繪畫的傳統以外，〈彌勒菩薩像〉還保留了浙江地區十世紀的當地版畫特色。這點可與一件日本平安時代轉寫自吳越國九七四年印絹的〈應現觀音〉白描圖（東京，大東急記念文庫藏）稍作比較。[68] 此圖的上方有一設計講究的匾額，框內的標題為「應現觀音」四字，圖象最下方的文字末尾，註明為「天下大元帥吳越國王錢俶印造」，表示雖然現存的日本摹本為白描手抄本，但原作應為吳越王贊助施印之物。[69] 有趣的是，此描圖繪出了原版畫的邊框，即雙線式邊框，內有金剛杵母題，四角為法輪，但是左邊及下方的邊框卻省略沒有將其中的裝飾母題畫出。試將這樣的邊框設計與清涼寺〈彌勒菩薩像〉版畫相比，其雙線框及金剛杵的設計非常相似，連邊框四角作出正方形框架的樣式都很相近。

與中國在唐宋時期交流密切的鄰國日本，也為這時期宮廷贊助的佛教版畫留下記錄。日僧成尋（1011-1181）的《參天台五臺山記》，記錄他在一〇七二至一〇七三年間朝訪宋代汴京及天台、五臺山等地區各寺廟的經驗，其中保存了不少北宋佛教物質文化的側影。[70] 在佛書方面，成尋收集了神宗皇帝所賜的三十卷本《祕藏詮》、《逍遙詠》、《景德傳燈錄》等當時重要的新印佛經。[71] 在繪畫方面，則從中國運回日本「杭州能大師」所畫之〈五百羅漢〉像，及其他作者不詳的〈十六羅漢〉、〈泗州大師影〉等佛畫。[72] 至於版畫，成尋與弟子曾於一〇七三年從開封城深受帝王贊助的太平興國寺之傳法院院倉「借出五百羅漢模印」及「達摩六祖模」，備紙

68. 中央主尊為六臂十二面觀音，四周圍繞的小母題則為觀音的二十四種應現。此圖紙背並有高山寺朱印及僧玄證的花押及墨書，一般認為可能是高山寺畫僧玄證在十二世紀所作之摹本。有關《應現觀音》圖的研究，見內田啟一，〈宋請來版畫と密教圖象——應現觀音圖と清涼寺釋迦像納入版畫を中心に——〉，《佛教藝術》254（2001）：36-59；與《日本佛教版畫史論考》，頁155-226（圖版部分見頁15，圖29）；Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara* (New York: Columbia University Press, 2001), pp. 228-230; Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," pp. 142-146. Chün-fang Yü 認為二十四應現的組合多為杭州西湖地區自成一格的獨創，而無具體經典可尋，見 Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, pp. 228-229.

69. 學者並認為此摹本可能根據吳越時期僧延壽協助吳越國王所捨印的兩萬本應現觀音絹本；見 Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara,* p. 228; 內田啟一，〈宋請來版畫と密教圖象——應現觀音圖と清涼寺釋迦像納入版畫を中心に——〉，頁43-44；與《日本佛教版畫史論考》，頁169。

70. 平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》。

71. 見成尋，《參天台五臺山記》卷八，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁270；李富華，〈《開寶藏》研究〉。

72. 見成尋，《參天台五臺山記》卷六，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁200-201。

摹印數張，然後送回日本。[73] 其中根據「達摩六祖模」所印之圖，很可能間接地被保存在現藏日本京都高山寺的鎌倉時期（十三世紀）〈禪宗六祖圖〉白描摹本。[74] 此高山寺圖左下標有「至和元年……開版入內內侍黃門臣陳紘奉聖二月管」等字樣，說明此圖原來亦轉寫自北宋一〇五四年仁宗時期的宮廷版畫。[75] 其中五祖的竹椅及其背墊的處理，和之前已討論過的徽宗本及高麗本《御製秘藏詮》中之母題相似，也可能與一一五四年日本摹本裡所保存的北宋禪僧契嵩於一〇六二年上呈仁宗皇帝之〈傳法正宗定祖圖〉插圖樣式接近。[76]

二、北宋杭州《法華經》版畫

上一節所回顧十至十一世紀之間版畫轉化自繪畫的一些史實與現例，為唐宋轉折期藝術史所發生的媒介轉化現象，提供了歷史及文化的脈絡。接下來要討論的主題，是「版畫」此一新的媒介如何運用子模設計的概念，加以創造累積版畫的視覺語彙。而幫助我們進行此議題討論的主要例子，乃為現存與杭州地區有關的北宋《妙法蓮華經》（以下稱為《法華經》）扉畫實物。[77] 這些扉畫反映了當時《法華經》思想及其佛經製作在中國的盛行。其中的〈觀世音菩薩普門品〉，宣揚稱念救苦救難觀世音菩薩名號的宏大感應，尤為廣大信眾歡迎。而〈法師功德品〉強調「受持、讀誦、為他人說」、「自書、教人書、供養經卷」等功德，可以取代「起塔寺」，鼓勵信眾不管是出家或在家，只要是誦經、受持、書寫、解說《法華經》者皆為法師。此外，《法華經》進一步宣揚從早期《佛說造佛形象經》以來佛教宣揚以「造像」得福的觀念。[78] 如〈方便品〉裡論及造像的功德，鼓勵「彩畫作佛像」、

73. 見成尋，《參天台五臺山記》卷六，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁201、205。

74. 小野玄妙，〈唐末五代趙宋時代の佛教畫（八）〉，《國華》524（1934）：186-187；Jan Fontein and Money L. Hickman, *Zen Painting and Calligraphy* (Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1970), pp. 2-5 (fig. 1); 京都國立博物館，《高山寺展：特別展覽會明惠上人歿後750年》（東京：朝日新聞社，1981），頁168-169、229-230。

75. 石守謙，〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》5（1998）：159。

76. Shih-shan Susan Huang, "The Triptych of Daoist Deities of Heaven, Earth and Water and the Making of Visual Culture in the Southern Song Period," pp. 105-106.

77. 在宋代流傳的版本，以四〇六年鳩摩羅什譯的七卷二十八品《妙法蓮華經》為主。見《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號。

78. 《佛說作佛形象經》，收入《大正藏》，第16冊，第692號。學者認為此經約於東漢末年，見Robert H. Sharf, "The Scripture on the Production of Buddha Images," in Donald S. Lopez, Jr., ed., *Religions*

「刻雕成眾相」，不論任何質材，上至金石，下至泥土或膠漆布，只要「嚴飾作佛像」，便能得佛道。就連童子戲沙，若以草木為筆或「以指爪甲」畫作佛像，也能「漸漸積功德」。[79] 唐代僧慧祥撰《弘贊法華傳》，[80] 記錄三國至中唐時期兩百多則感應故事，便以「圖象」為首卷主題，之後分卷討論翻譯、講解、誦持、轉讀、書寫等感應故事，足見圖象在法華經信仰裡的重要性。這種種對造像、造經等的鼓勵，應是促成《法華經》扉畫在印刷時代流行的主要因素。

日僧成尋對《法華經》在中土的盛行，即作了生動的記錄。他所參訪的許多北宋寺廟，都誦行《法華經》，其中天台宗禪寺也多有以法華為主題的道場，如「法華法堂」、[81]「法花（華）壇場」、[82]「法花（華）壇」等，[83] 還有「法花（華）曼陀羅一鋪」等圖象。[84] 至於成尋所看到《法華經》製品，包括「皇太后宮法花（華）經」、[85]「金書法花（華）經七卷，用金渡銀起突級通裡釘子裝經匣一具，盛尅絲表銷金裡經帙子，並金複金。」[86] 除此之外，還有石刻版的「法花（華）經石碑」等。[87]《法華經》的盛行，也反映它在廣泛信眾心目中的靈驗力。成尋即舉唐朝光宅寺雲法師講法華經祈雨為例，據說雲法師講至〈藥草喻品〉時，就已得到佛法的感應，於是甘霖久降。[88] 此外，成尋所收購的佛經文物裡，還有一套《法華持驗日記七卷》，[89] 其內容或許類似於唐宋流行之靈驗記裡所載之種種歷代持誦法華經的靈驗故事。[90]

---

of China in Practice (New Jersey: Princeton University Press, 1996), pp. 261-264.

79. 《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁8c-9a。有關嬰孩與法華經的圖象研究，見王育成，〈明陳洪綬《戲嬰圖》與《妙法蓮華經》〉，《中國國家博物館館刊》1995年第2期，頁50-54。
80. 惠詳，《弘贊法華傳》，收入《大正藏》，第78冊，第1539號。相關研究，見周語彤，〈《弘贊法華傳》持經感應研究〉（斗六：國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，2009）；David Stevenson, "The Tales of the Lotus Sutra," in Donald Lopez, ed., *Buddhism in Practice* (Princeton: Princeton University Press, 1995), pp. 427-451.
81. 見成尋，《參天台五臺山記》卷二，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁55。
82. 見成尋，《參天台五臺山記》卷四，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁124。
83. 見成尋，《參天台五臺山記》卷六，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁187。
84. 見成尋，《參天台五臺山記》卷四，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁116。
85. 見成尋，《參天台五臺山記》卷四，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁117。
86. 見成尋，《參天台五臺山記》卷六，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁208。
87. 見成尋，《參天台五臺山記》卷八，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁277。
88. 見成尋，《參天台五臺山記》卷七，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁226。類似的故事，也載於南宋高麗了圓所撰之《法華靈驗傳》裡關於釋慧遠的故事，見〈時雨普霑〉，載於了圓，《法華靈驗傳》，收入西義雄、玉城康四郎、河村孝照編，《新纂大日本續藏經》（東京：國書刊行會，1975-1989），第78冊，第1539號，頁5。
89. 見成尋，《參天台五臺山記》卷四，收入平林文雄，《參天台五臺山記：校本並に研究》，頁119。
90. 除了唐代《弘贊法華傳》，可參考南宋高麗了圓所撰《法華靈驗傳》，收入西義雄、玉城康四郎、

目前有關北宋時期杭州版畫的實例，以山東莘縣佛塔出土的北宋杭州《法華經》扉畫殘本為主。題記顯示，它們分別為杭州的錢家及晏家所刊——兩家少數早期留下記錄的私家版畫出版商。[91] 此經的印刷是經由開封及杭州地區的名僧校勘之後才「命工重新印造、廣行天下」的。[92] 目前殘存的版畫包括序品、卷一、卷三（圖16）等三幅出自晏家，而卷四（圖15）出自錢家。推測當時可能原本一套《法華經》為七卷、除了各卷開頭都附有扉畫外，在序品前也附有一個像總目一樣的扉畫，共計八幅。儘管現存版畫不成套，但從比較錢家及晏家版畫其中的細節，仍可對這些版畫的地方特色、及其與早期繪畫及古代工藝傳統的關係進行初步的評估。又其中的許多古樣設計，似乎也都保存在一套臺北國立故宮博物院藏之明代七卷本金泥《法華經》扉繪（圖17，臺北，國立故宮博物院藏），[93] 可資參考。

（一）地方特色

首先，從一〇六〇年錢家卷四（圖15）和晏家一〇六九年卷三（圖16）的比較，可以看出錢、晏兩家的扉畫設計已反映了相當程度的標準化格式。其中的說法圖樣式非常類似，主要成分有佛、菩薩、力士群像，前有一側置的供桌，及坐地禮拜的佛弟子僧眾。在全部四折的扉畫構圖中，錢、晏兩家的扉畫也同樣都占了一折半。佛著兩件式袈裟，側面向左，身後為兩組繪有三條輪廓線的圓形背光。另外兩處凸顯地方特色的裝飾細節，一為扉畫上緣帶垂珠的網狀弧形簾幕裝飾，二為出現在右側說法圖佛背光後放射狀、長形枝葉的棕櫚樹叢，亦皆為錢、晏兩家扉畫的共通點。因為這些裝飾細節，不見於其他地區的版畫，暫時可視為杭州地區的當地特色。錢家及晏家雖為兩家不同的私營出版社，但是所出版之扉畫之所以有相似的樣

河村孝照編，《新纂大日本續藏經》，第78冊，第1539號。此外，清初編成《法華經持驗記》記載種種與《法華經》有關的靈驗故事，如宋代釋含瑩金書《法華經》，院宇焚蕩但此經卻不損一字；又如宋無為軍使李遇，能誦《法華經》驅鬼。另有關《法華經》對冥界神明的感應，可見一則吳越杭州龍興寺釋可周的記載：可周受錢武肅王錢鏐命師於天寶堂，「夜為冥司講經，往往見諸鬼神現形扈衛」，包括一地方祠神也去聽經，以致巫者祭祠神時久請不下。祠神托巫語告知是因為去天寶堂聽寺釋講《法華經》所以無法被召降。見《法華經持驗記》，收入西義雄、玉城康四郎、河村孝照編，《新纂大日本續藏經》，第78冊，第1541號，頁81c、84b、85a。

91. 崔魏，〈山東省莘縣宋塔出土北宋佛經〉，頁39-42；宿白發表了序品、卷一、卷四圖版，見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁143-145。

92. 竺沙雅章，〈中國古版經について——宋代單刻本佛典と明清藏經〉，收入奈良縣教育委員會事務局文化財保存課編，《奈良縣所在中國古版經調查報告書》（奈良：奈良縣教育委員會，2001），頁16。相關題跋的圖例，見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，圖31b，頁144；Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," p. 148.

93. 葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》，頁47；關於此套其他圖版，見頁46-47、88-89。

式，應反映了市場競爭、後刻者翻版前者的結果。張秀民曾回應現代的版權觀念，指出在宋代並沒有現代人的版權觀念，所以只要某書暢銷，其他的出版商也會加以翻版仿效。[94]



圖15　北宋，《法華經》第四卷扉畫（1060年，杭州錢氏刊本）



圖16　北宋，《法華經》第三卷扉畫（1069年，杭州晏氏刊本）

94. 有些出版商為了保障自己的權益，曾請官方出示公據，或在書牌上寫明「已申上司，不許覆板」等字樣，但是這只是空話，因為政府並無真正保護版權；見張秀民，《中國印刷史》，上冊，頁143。

有關簾幕裝飾的母題，其實可追溯到更早的十世紀杭州扉畫，如杭州西湖雷峰塔所發現九七五年的《一切如來心秘密全身舍利寶篋印陀羅尼經》扉畫版畫。[95] 此版畫雖然設計較為簡單，但是上緣也有兩組帶有流蘇的弧狀垂簾裝飾。又如江蘇瑞光塔出土的金泥《法華經》扉繪，上緣弧形的垂簾也有網狀的紋路，可能是九三一年左右修補經文抄本時所加之繪圖。[96] 此金泥手繪《法華經》扉畫，或許也來自杭州或其周邊。[97] 現藏日本奈良談山神社的十二世紀高麗金泥《法華經》扉畫，[98] 上緣也有類似的弧形簾幕邊飾。[99]

（二）來自繪畫的養分：「牧歸籬舍」

北宋杭州殘卷《法華經》版畫亦反映其吸取自繪畫的養分。其中最生動的一個例子，乃為一〇六九年晏家版卷三左下角描繪「牧歸籬舍」的圖式（圖16、18）。此景由左下角斜向畫一籬舍，籬笆內屋簷下的矮桌上還置有器皿。籬舍外有樹、草圍繞。二農夫立於門前，穿蓑衣，手荷鋤頭。屋外右上方，有另一戴帽的牧童騎在牛上。目前所見出版的圖版稍有不清，但因同一景也被忠實地抄繪於故宮明代金泥繪本卷三（圖17、19，臺北，國立故宮博物院藏），[100] 藉由與此明代金泥本的相互對照，將有助於對宋本細節的判斷。

此「牧歸籬舍」之景所呼應的佛經主題，乃出自《法華經》卷三〈藥草喻品〉，將佛法比喻為雨、雲，滋潤眾生。於是「一切卉木叢林及諸藥草」及「百穀

95. 圖版見林柏亭編，《大觀：宋版圖書特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），圖22。有關雷峰塔發現的《陀羅尼經》小卷版畫，及在紹興、吳興等地所見的吳越時期相關版畫之研究，見 Sören Edgren, "Printed Dharani-Sutra of A.D. 956"; 張秀民，《中國印刷史》，上冊，頁33-36；Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," pp. 137-142.

96. 圖版見蘇州博物館，《虎丘雲岩寺塔瑞光寺塔文物》（北京：文物出版社，2006），頁162-163。關於此經修補的記錄及分析，見許鳴岐，〈瑞光塔古經紙的研究〉，《文物》1979年第11期，頁34-35。關於現存同一套另一卷的扉繪圖版，發表於中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》（北京：文物出版社，1997），第1冊，頁145，圖122；Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," p. 151. 以簾幕作為繪畫上緣邊框的設計母題，亦見於早期到中古時期的墓室及石窟寺壁畫，見 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, pp. 202-206.

97. 與此同捨於瑞光塔的一〇〇一年陀羅尼圖咒，題記顯示是由趙宗霸開版於杭州，見蘇州博物館，《虎丘雲岩寺塔瑞光寺塔文物》，頁156-157。

98. 圖版見 Julia Meech-Pekarik and Pratapaditya Pal, *Buddhist Book Illuminations* (New York: Ravi Kumar Publisher, 1988), pp. 262-263; Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 143.

99. 雖然簾幕的裝飾風在版畫上只在與杭州有關的扉繪出現，但是中國墓室藝術自漢代就有以簾幕作為畫面上方的框飾，參考 Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form*, endnote 91, p. 389.

100. 見葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》，頁47、89。

苗稼」，只要「雨之所潤，無不豐足」，「一雨所及，皆得鮮澤」。[101] 圖中的農夫、牧童著蓑衣、戴帽，就隱喻著天降「法雨」的場景，而背景中的草木，則指一切被法雨滋潤的「叢林及諸藥草」。

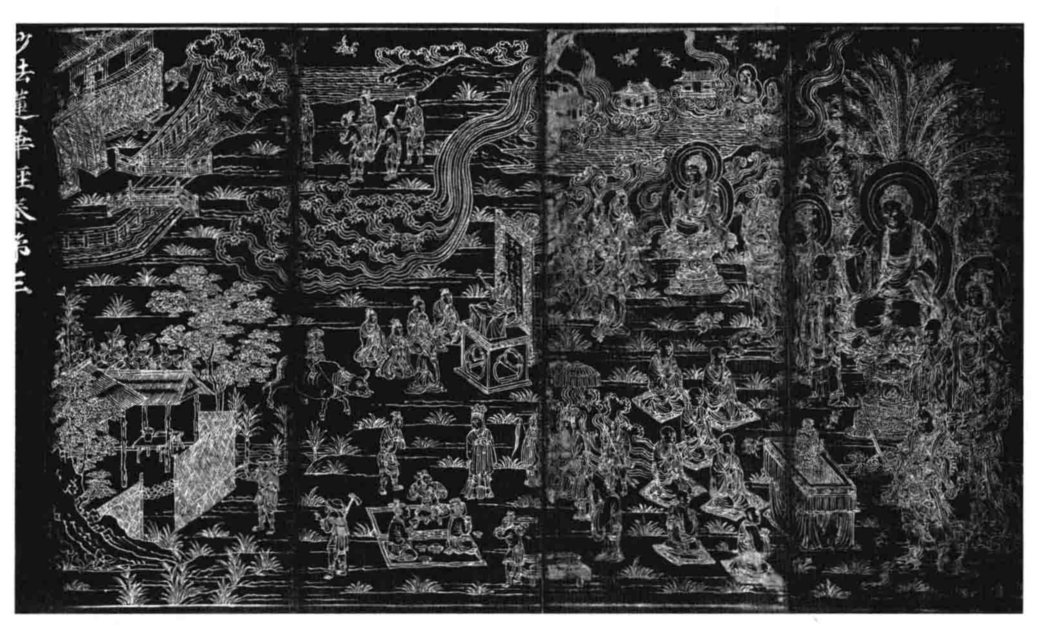


圖17　明，《法華經》第三卷扉畫（臺北：國立故宮博物院藏）



圖18　北宋，《法華經》第三卷扉畫局部（1069年，杭州晏氏刊本）



圖19　明，《法華經》第三卷扉畫局部（臺北：國立故宮博物院藏）

101.《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁19c。比較盛唐敦煌莫高窟第二三窟北壁對此故事的描繪：天空烏雲下畫雨絲及雨點，左邊一戴笠農人尾隨耕牛，右邊另一戴笠農夫二肩扛物，立於農田外，見賀世哲主編，《敦煌石窟全集．7　法華經畫卷》，頁75，圖65。又中唐敦煌莫高窟第一五九窟南壁的描繪則較簡略，見賀世哲主編，《敦煌石窟全集．7　法華經畫卷》，頁99，圖90。


圖20　(傳)五代,董源,〈溪岸圖〉局部(紐約:大都會博物館藏)

有趣的是,類似的「牧歸籬舍」之雨中景致,也出現在十世紀傳董源(約活動於930-960)的〈溪岸圖〉(圖20,紐約,大都會博物館藏),[102] 唯〈溪岸圖〉對此主題的處理更為細膩。首先,籬舍外有二穿蓑衣、戴雨帽的農夫歸來,其中一人騎在水牛上,另一引領在前的行者則背上荷物。其次,此畫裡的籬舍比版畫中的講究,除了大門外的籬笆外,進門後還有第二層籬笆,且這兩層籬笆的編織紋路還有所不同。過了這第二層籬笆之後,才看到有一貌似端著盤子的人物行走於屋簷下。這一「牧歸籬舍」的場景,另有延伸,與緊接著在其左下方的水亭人物,在全畫中形成一片極富敘事細節的中景山水。石守謙認為,這些敘事母題,都在描繪高士隱居山林,反映了南唐江南地區善於表現「江山高隱」之畫意的古畫風氣。[103]

從以上的比較可以看出,〈藥草喻品〉版畫與〈溪岸圖〉中所表現「江山高隱」的敘事山水,雖然使用了共同的子模,卻透過與畫面上其他情節、母題的搭配,而構成了敘事內容完全不同的圖畫。類似的「籬舍」母題,也出現在其他北宋時期與田園歸隱主題有關的繪畫上,如弗利爾美術館(Freer Gallery of Art)藏北宋時期傳李公麟的〈歸去來辭圖〉第四段,[104] 似乎反映了此類母題已成為畫者重複使用的格套,而這些格套很可能透過設計版畫草圖的人轉移到版畫的製作上。從這個角度看來,宋代版畫也許保留了早期繪畫史中某些已被遺忘的記憶,值得跟繪畫一併研究,以補充畫史的不足。

102. 全圖見石守謙,《從風格到畫意——反思中國美術史》(臺北:石頭出版股份有限公司,2010),頁95,圖27;相關研究,見同書頁89-118。

103. 石守謙,《從風格到畫意——反思中國美術史》,頁108-110。有關〈溪岸圖〉的討論,參見Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1999).

104. 圖版見http://www.asia.si.edu/SongYuan/F1919.119/F1919.119.asp, Section 4(擷取時間:2013年3月30日8時35分)。此段敘事畫描繪一家人坐在屋下和樂的情景,左邊籬笆門外則另有牛馬人物。圖中的情節似乎呼應了題文的內容:「歸去來兮!請息交以絕游,世與我而相遺,復駕言兮焉求?悅親戚之情話,樂琴書以消憂,農人告予以暮春,將有事乎西疇」。

（三）擊鼓、洛神圖、漢畫像石



圖21　北宋，《法華經》第四卷扉畫局部（1060年，杭州錢氏刊本）

一〇六〇年錢家刻印的《法華經》卷四扉畫的左上部分，出現一擊鼓的母題，或許也反映了另外一個來自古代傳統的圖畫性子模（圖15、21）。此母題呼應了《法華經》卷三〈提婆達多品〉，[105] 描述佛在過去世為王時，因「發願求於無上菩提」佛法，乃「捐捨國位，委政太子，擊鼓宣令四方求法。」[106] 版畫中只取其「擊鼓宣令」一語，描繪一男持鼓槌轉身作即將擊鼓之狀。此男身著褲裝，應為國王的侍者。而另一位側立於鼓之右方、衣長袍的男子，則為國王。類似的子模被應用在故宮藏明代金泥《法華經》扉繪中，[107] 也出現在福井羽賀寺藏、款記一三二五年的高麗金泥《法華經》扉繪中。[108]《法華經》裡的擊鼓形象，都從側面描繪一鼓架於一立架上，而擊鼓者則站在左方。[109] 這使人想起北京故宮博物院藏傳顧愷之的〈洛神賦圖〉的一個擊鼓形象，描繪曹植〈洛神賦〉文中所言的河伯「馮夷鳴鼓」之狀（圖22，北京，故宮博物院藏）。[110] 故宮〈洛神賦圖〉為徽宗（1100-1125在位）朝的摹本，年代大概在十二世紀初。[111] 但此摹本的圖象根據，或許

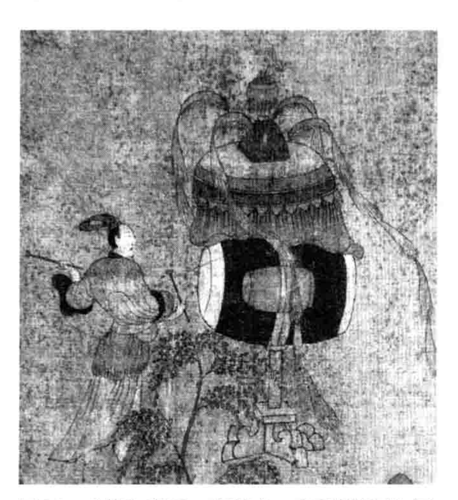


圖22　（傳）東晉，顧愷之，〈洛神賦圖〉局部（北京：故宮博物院藏）

105. 《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁34b-35c。
106. 《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁34b-c。
107. 見葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》，頁46、88。
108. 奈良國立博物館，《東アジアの佛たち》（奈良：奈良國立博物館，1996），頁213，圖209。
109. 可比較敦煌十世紀《降魔變文畫卷》（P. 4524）裡重複出現的擊鼓母題；其中所繪之鼓吊在鼓架上的裝置就和杭州版畫裡的形式不一樣；見 Nathalie Monnet, *Chine: l'empire du trait: calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle*, p. 123.
110. 曹植，〈洛神賦〉，見蕭統，《文選》卷一九，收入上海古籍出版社編，《中國古典文學叢書》（上海：上海古籍出版社，1986），第2冊，頁900。〈洛神賦圖〉見中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，第1冊，頁43，圖37。有關〈洛神賦圖〉之研究，見陳葆真，〈傳世《洛神賦》故事畫的表現類型與風格系譜〉；與《洛神賦圖與中國古代故事畫》；石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉。此擊鼓的母題在清丁觀鵬〈摹顧愷之洛神卷〉出現在陸地上，彩圖見石守謙，《從風格到畫意——反思中國美術史》，頁87，圖22。
111. 石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，頁58-59。


圖23　東漢，〈擊鼓〉畫像石局部（四川彭縣出土）

可追溯到中古早期的顧愷之時代。出土於四川彭縣的東漢畫像石（圖23），[112] 將這個溯古之旅拉回更早的上古。其著長袍寬袖、戴禮帽、手執鼓槌的男子，站在一屋外由鼓架立起的大鼓左側，作擊鼓狀。就其構圖及造型而言，或許可作為〈洛神賦圖〉裡擊鼓形象的先例。擊鼓母題在漢代畫像石的流行，泛見於四川、河南、山東等不同地區，反映了鼓樂與鼓舞在古代音樂儀式的重要地位。[113] 此擊鼓形象尚可上追戰國時代，如河南輝縣琉璃閣一號墓出土之青銅樽，就有一鑄在樽上極細微的擊鼓圖象與此一系列的擊鼓形象相似（圖24，臺北，中央研究院歷史語言研究所藏）。[114] 據龔詩文的研究，此太鼓的母題乃表現宗廟祭祀的一部分，周圍的其他母題還包括舞蹈、磬鐘之表演、以及婦人炊鼎等。[115]



圖24　戰國，青銅樽紋樣（1936年河南省輝縣琉璃閣一號墓出土，臺北：中央研究院歷史語言研究所藏）

漢代到魏晉時期的畫像磚工藝，標示了中國早期將圖畫性子模運用到大量複製圖象的重要時期。[116] 這個媒介轉化的過程也保存了更古老的圖象，如戰國的擊鼓母題。畫像磚的製造，需要畫工、雕刻木工、磚瓦工的合作。其利用模塑的方法，製作出具有圖畫形象的陶磚，主要步驟包括在陶製模板上

112.　見王朝聞編，《中國美術史》（濟南：齊魯出版社，2000），第3冊，圖19。

113.　有關河南地區的建鼓母題，見姚曉琴，〈鼓在漢代音樂中的地位與作用〉，《藝術百家》2007年第6期，頁219；曾昭燏，《沂南古畫像石墓發掘報告》（北京：文化部文物管理局，1956）；周到、呂品，《河南漢代畫像磚》（上海：上海人民美術出版社，1985）。有關山東畫像石中建鼓的圖例，見陳四海、衛雪怡，〈畫像石中的建鼓〉，《尋根》2006年第1期，頁34-35。

114.　圖版見龔詩文，〈戰國時代の青銅器に表された山岳狩獵圖：自然風景と祭祀活動の圖象表現に注目して〉，《待兼山論叢》37.12（2003）：23。

115.　筆者感謝龔教授惠賜寶貴資料。擊鼓的母題，又可見曾侯乙墓出土鴨形漆器上漆繪眾鬼神擊鼓，但其描繪的形象與此文所討論的擊鼓形象並不相同。圖版見 Jenny F. So, ed., *Music in the Age of Confucius* (Washington, D. C.: Freer Gallery of Art, 2000), p. 21. 筆者感謝曾藍瑩教授提供寶貴資料。

116.　曾藍瑩，〈作坊、格套與地域子傳統：從山東安丘董家莊漢墓的製作痕跡談起〉。

線描畫稿、依稿雕刻圖象於模板上、以此刻好的模板拍印或按印到半乾的空心磚上等，有些最後還會再以手繪上色。有時同一塊模板，還會被工匠反覆使用，導致同一圖象在同套畫像磚裡多次出現。雖然媒材不同，但這種種技巧和步驟，都與唐宋時期所發展的版畫藝術之製作觀念相通。由此看來，早期畫像石裡可能已被重複使用的擊鼓圖象，後來會出現在宋代佛教版畫上，也是很自然的事。這點也反映了中國藝術史的發展，雖從漢晉到唐宋經歷了不同的「轉折期」，但其中仍有一脈相傳的因子，是不容忽略的。而託名顧愷之的千古名畫〈洛神賦圖〉中，竟出現了古代墓葬工藝裡的子模，則再次說明了「古樣」對中國藝術創作的重要，是超越媒介、畫科、主題與製作者身份的。

三、區域比較與交流

出土資料顯示，宋代杭州版畫的流通及傳播遍及鄰國，尤其是西夏。過去學者們對宋夏交流已做過不少研究。西夏王朝乃為党項人在十一到十三世紀初在今寧夏銀川市為中心所建立的政權，境內同時有党項、漢、吐蕃、回鶻、契丹、女真、韃靼等多民族。在夏國建國的最初四十多年間，亦即一〇三〇年至一〇七〇年左右，曾六次向北宋購買佛經。通常西夏入貢七十匹馬，可抵在宋印造一部《大藏經》的紙墨工本費。而在西夏本地，王室也群集僧侶以西夏文進行佛經的翻譯及編輯。不僅翻印漢文《大藏經》，到了元代，也有《西夏文大藏經》之問世。[117] 西夏王室對佛教扉畫的贊助，則彰顯在黑水城出土超過一百件的西夏佛教版畫中。[118] 與遼代王室崇奉佛法、大量刻經但卻沒有太多扉畫留存相比，西夏刻經則相對地顯示了贊助

117. 張秀民，《中國印刷史》，上冊，頁194；宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁32；Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," p. 152. 西夏六次向宋代求藏經的年代分別為一〇三〇、一〇三五、一〇五五、一〇五八、一〇六二、一〇七三年；相關研究見樊麗沙、楊富學，〈西夏境內的漢僧及其地位〉，《敦煌學輯刊》2009年第1期，頁122-134；白濱，〈西夏雕版印刷初探〉，《文獻》1996年第4期，頁163-177。關於西夏佛教史的專著，見史金波，《西夏佛教史略》（銀川：寧夏人民出版社，1988）。西夏文物綜論之代表作，見史金波等，《西夏文物》（北京：文物出版社，1988）；韓小忙、孫昌盛、陳悅新，《西夏美術史》（北京：文物出版社，2001）。

118. 有關西夏佛教版畫的研究，目前較全面的整理，見Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries." 有關現存西夏版畫數量的統計，見韓小忙、孫昌盛、陳悅新，《西夏美術史》，頁57-58。另有關《金光明經》版畫的研究，見胡進衫，〈西夏文刊本《金光明最勝王經》的兩幅扉畫〉，《法光學壇》6（2002）：117-147。

者對扉畫製作的高度興趣及重視。

值得注意的是，黑水城出土的一件〈觀世音菩薩普門品〉扉畫，畫首有「杭州晏家重開大字觀音」等字樣（圖25，聖彼得堡，俄國國家圖書館藏），[119] 乃為北宋杭州晏家之《法華經》產品，[120] 為北宋杭州地區與西夏交流留下寶貴的實證。由於〈觀世音菩薩普門品〉所推崇的觀音信仰廣受歡迎，此品也常被印製成單品流傳。黑水城出土的晏家版畫，很可能就是伴隨這類單品刻經的扉畫。全幅採中心式構圖，以觀音菩薩坐像為中心，向左右兩側山水場景中展開各種觀音靈驗的示現故事。[121] 如畫面的右上角，描繪雷雨襲路人的景象。上空的雷神擊連鼓，雷神左邊殘破處則隱約可見一電神雙手執二鏡射出電光。雷神的右側，有一袋口或壺口朝下之物，象徵裝滿雨水的瓶罐或袋子，表示這些雷部眾神正在播雨，威脅了下面的二旅人。這一幕景象，是在敘述即使面臨「雲雷鼓掣電，降雹澍大雨」的險境，只要「念彼觀音力，應時得消散」。[122] 連接此景的右側中景部分，繪二男子驚見地上一蛇和一蠍。這裡是在說明如果遇到「蚖蛇及蝮蠍，氣毒煙火燃」，只要「念彼觀音力，尋聲自迴去」。[123] 又如全圖左上方，描繪一男子站在懸崖上往下望，即呼應了經文裡提到將人從須彌峰推墜的惡人。[124] 緊接著懸崖的平地上，有二男子為二虎所懼，無疑在描繪經文中所提「若惡獸圍遶，利牙爪可怖，念彼觀音力，疾走無邊方」。[125] 總的來說，此扉畫



圖25　北宋，〈觀世音菩薩普門品〉扉畫（黑水城出土，聖彼得堡：俄國國家圖書館藏，TK167）

119. 中國社會科學院等合編，《俄藏黑水城文獻》，第4冊，圖TK167。
120. 此圖似乎與山東佛塔出土之《法華經》序之扉畫左下角出現的一個細節相似。見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，頁145，圖32。
121. 有關此圖的細節導讀，見 Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," pp. 153-154. 以觀音像為中心、敘事情節畫於左右側的向心式經變圖，可參考中唐敦煌莫高窟第一一二窟窟門北側之觀音經變圖。見賀世哲主編，《敦煌石窟全集．7　法華經畫卷》，圖100，頁105。
122. 《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁58a。
123. 《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁58a。
124. 「或在須彌峰，為人所推墮，念彼觀音力，如日虛空住。」見《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁57c。
125. 《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊，第262號，頁58a。

的設計，似乎與另一出土於山東佛塔、紀年一〇六九年的晏家《法華經》序品之扉畫左下角所出現的一個細節相似，[126] 應為晏家之作無誤，製作年代或許可定為一〇六九年左右。

(一) 西夏與宋、金的比較

觀音信仰在夏國的盛行，不僅反映在來自杭州晏家的出版品，也體現在其他黑水城出土的西夏版畫。黑水城出土了六件〈觀世音菩薩普門品〉單品刻經的版畫，[127] 如這裡所舉的精品（圖26，聖彼得堡，東方研究中心藏，TK90），展現西夏對「水月觀音」圖象的愛好，[128] 使成為主尊圖象出現在扉畫的最右側。觀音臨水坐於一岩石上，旁有一插著柳條的淨瓶。此版畫的中間部分，以山石樹木隔開，在畫面的最左上方，有一雷神和一電母，以及撐傘的旅人。[129]

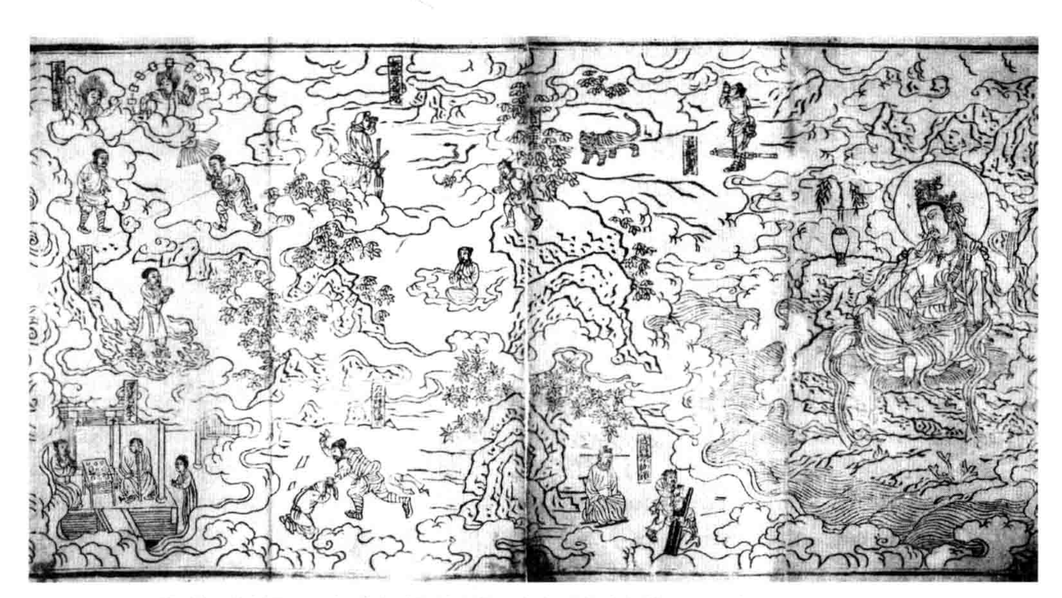


圖26　西夏，〈觀世音菩薩普門品〉扉畫（聖彼得堡：東方研究中心藏，TK90）

126. 見宿白，《唐宋時期的雕版印刷》，圖32，頁145。
127. 黑水城出土的西夏法華經版畫，共計九幅（TK1、TK2、TK3、TK4、TK9、TK11、TK15、TK90、TK91）；另外，還有六件〈觀世音菩薩普門品〉單品刻經的版畫（TK93、TK94、TK95、TK96、TK113、TK138）。見Anne Saliceti-Collins, “Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries,” p. 54 (footnote 2).
128. 中國社會科學院等合編，《俄藏黑水城文獻》，第2冊，圖TK90。水月觀音在中國十世紀左右開始流行，見Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, pp. 233-262.
129. Anne Saliceti-Collins, “Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries,” pp. 59-60. 西夏觀音扉畫的多樣性，

水月觀音的圖象廣泛地流傳在此時期的佛教版畫，風行各地，不止是西夏，也存在於極少數現存的金代佛教版畫中。一九八六年在美國紐奧良美術館（New Orleans Museum of Art）收入的一件金代木雕菩薩像內，發現了紀年一一七三年的金代《高王觀世音經》，其扉畫就是一正面的水月觀音像（圖27，紐奧良美術館藏）。[130] 觀音的坐姿、服裝，與西夏的水月觀音版畫類似，且在此版畫的左下方，也出現一位供養人。據報導，此金代版畫乃與山西有關，因為題記言及此刻經乃為山西趙城（洪桐縣）官員及其妻所造。而這件木雕菩薩像方圓厚重的造型，與十二世紀末平陽、大寧、蒲州等晉南地區的佛教木雕造型非常相近，應也是出於晉南地區的雕塑。[131] 總結而論，或許此《高王觀世音經》扉畫是少數留存下來的金代山西佛教版畫，為平陽地區所刻。[132]



圖27　金，〈高王觀世音經〉扉畫（1173年，紐奧良美術館藏，Gift of Mr. Jun Tsei Tai 85.209.3）

還反映在另一個子模裡，如藏於俄國、編號инb no. 940之版畫，省略了所有的敘事細節，在構圖中心刻繪跨坐的觀音，被一大圓型的背光籠罩在海面上，見Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," fig. 2.24. 這個圖式至少用於兩幅專門為《法華經》第二十五品〈觀世音菩薩普門品〉所刻印之扉畫。

130. 此雕像的編號為 "New Orleans Museum of Art, Gift of Mr. Jun Tsei Tai 85.209.3." 同時發現的金代佛教扉畫還有一《佛說生天經》扉畫（Jun Tsei Tai gift, 85.209 1-4），描繪地藏菩薩造訪地獄門口，見Donald Wood, "75th Anniversary Gift: A Twelfth-Century Chinese Bodhisattva," *Arts Quarterly* 8.4 (1986): 19-21; Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," pp. 49, 202.

131. 加拿大溫哥華皇家博物館有兩件紀年為金代一一九五年平陽府洪桐縣的木雕；有關晉南金、元雕塑，見William C. White, *Chinese Temple Frescoes* (Toronto: University of Toronto Press, 1940), pp. 39-48, 59-70; Osvald Sirén, *A History of Early Chinese Art, Sculpture* (London: Ernest Benn, 1930), p. 64, pls. 110-114; Laurence Sickman, "Notes on Later Chinese Buddhist Art," *Parnassus* 11.4 (1939): 12-17; 黃士珊，〈從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作〉，頁65-66，圖2.58-2.60。

132. Donald Wood, "75th Anniversary Gift: A Twelfth-Century Chinese Bodhisattva." 另一金代佛教版畫乃為多幅一式的《說法圖》扉畫，出於山西平陽地區雕刻的《趙城金藏》及單刻本《法



圖28　西夏，《法華經》第三卷扉畫（聖彼得堡：東方研究中心藏，TK3）

西夏佛教版畫與北宋杭州版畫的關聯，還可從另一些版畫的細節中判斷出來。如前述屬於北宋杭州特有的地方裝飾風格——背光後的棕櫚樹葉叢（圖15、16）——也出現在西夏文版的《孔雀明王經》（TANG 61）扉畫中。[133] 另外，一套紀年一一四六、由西夏皇室贊助的七卷本《法華經》刻經，其中的卷三與卷四扉畫與之前討論過的杭州錢、晏兩家版畫所取之佛經譬喻故事及圖繪母題相似。[134] 以卷三為例（圖28，聖彼得堡，東方研究中心藏，TK3），其中主要的敘事母題都在晏家一〇六九年的《法華經》卷三扉畫中出現過（圖16），尤其是左下角的斜角籬舍和門前的二農夫，就是之前所討論的〈藥草喻品〉中所使用的「牧歸籬舍」格套（圖18），只是在這裡卻被處理得很簡略，不但籬笆的質感沒有宋本的複雜細膩，原來的牧童及水牛也一併省略，而且整體構圖顯得非常零散，並且沒有任何背景的交代，只看到單獨的母題零散地漂浮在畫面上。另外，出現在晏家本中景部分的一法師在高臺上說法的形象（圖16），在西夏本裡也被擁擠地安排在籬舍的上方。與此卷類似的品質與母題異同問題，可見於西夏卷四（TK4）與錢家一〇六〇年卷四扉畫的比較。[135] 卷首題記有「奉天顯道」等字樣，乃為夏仁宗（1139-1193在位）尊號，卷七的發願文有一一四六刻版之紀年，也錄了「清信弟子雕字人王善惠、王善圓、賀善海、郭狗埋」等雕字僧姓名，記其「日費飲食之類，皆宗室給之，雕印斯經一部，普施一切，同欲受持」，並有紀年為一一四六

華經》，年代為十二世紀中期到晚期。《趙城金藏》乃為一一四八（或1149）年至一一七八年間由山西民女崔法珍在山西、陝西等地斷臂化緣募款而刻成。由於此經乃在一九九三年山西趙城（今洪桐）廣勝寺為學者發現，故稱之為《趙城金藏》。目前多幅《趙城金藏》《說法圖》扉畫，散藏於北京國家圖書館、山西博物院、上海圖書館等地。學界認為《趙城金藏》的雕印，應為平陽雕版中心所刻的「平水版」；見張德光，〈關於趙城《金藏》研考中幾個問題的商榷〉，《文物世界》2006年第1期，頁33-37；何梅，〈《趙城金藏》的幾個問題〉，《中國典籍與文化》2008年第3期，頁30-35。

133. 全圖見 Mikhail Piotrovsky, ed., *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth Century)*, p. 269.

134. 見中國社會科學院等合編，《俄藏黑水城文獻》，第1冊，頁270，圖TK3、TK4。

135. Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," pp. 61, 206.

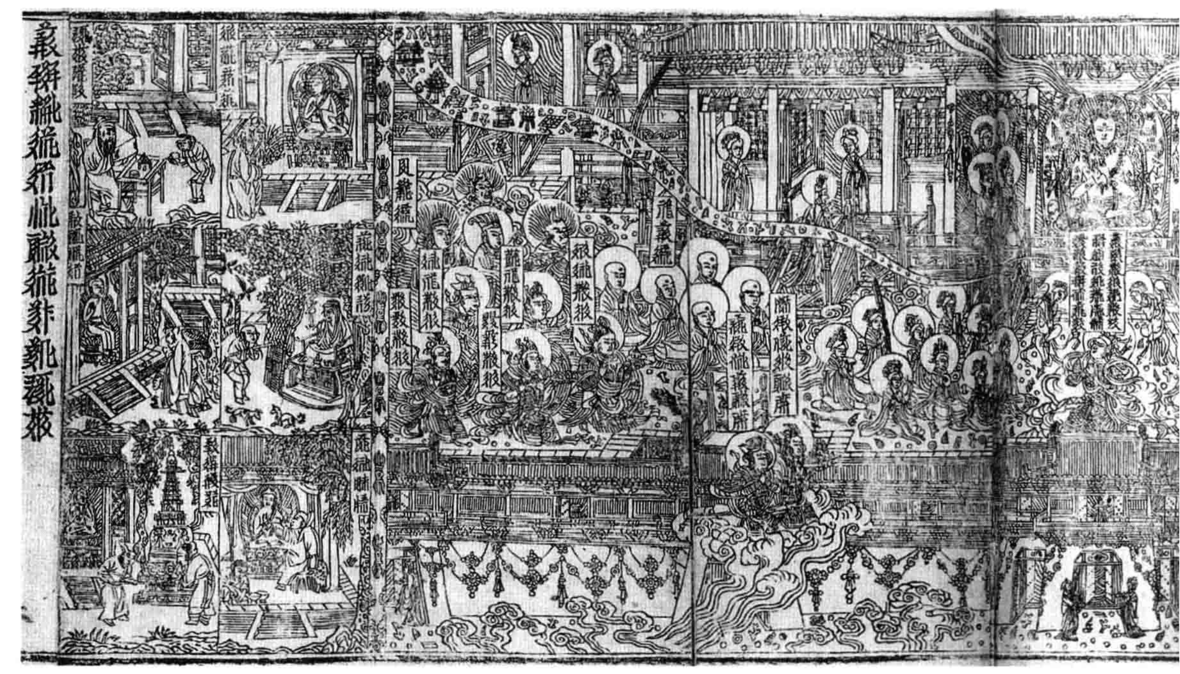


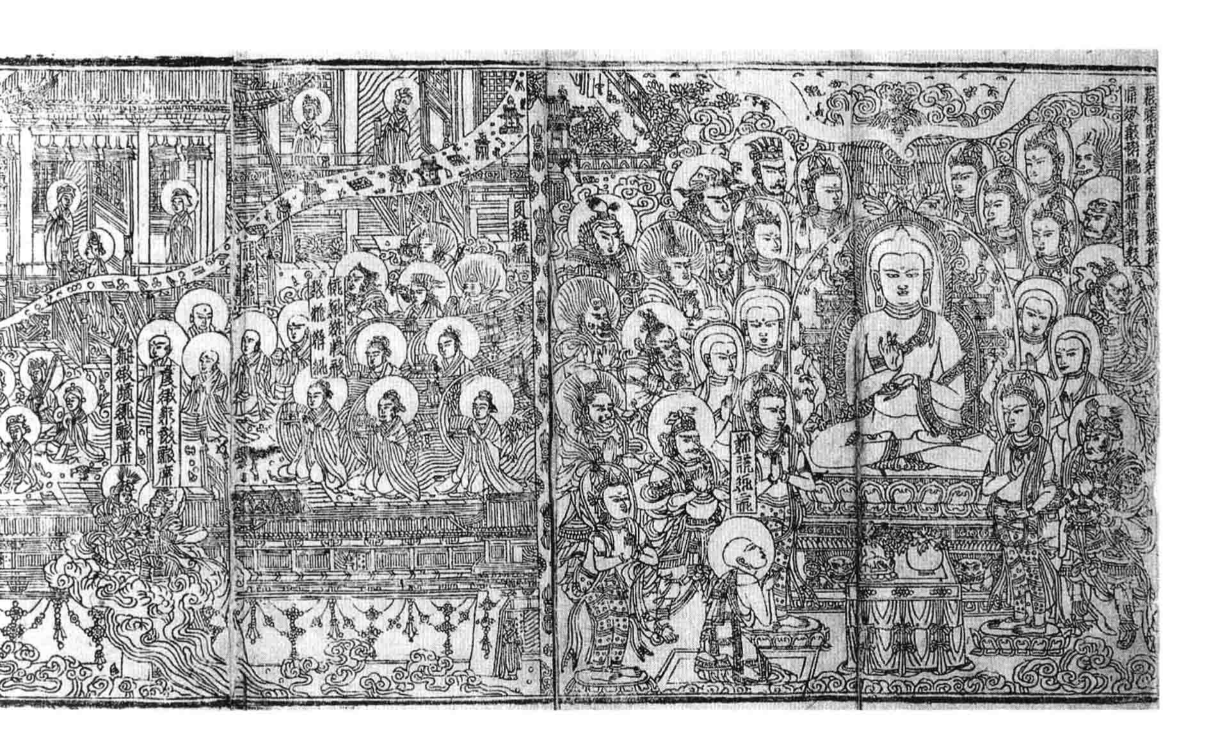
圖29　西夏，《觀彌勒菩薩上生兜率天經》扉畫局部（1189年，聖彼得堡：東方研究中心藏，Hhb78）

年刻。[136] 由此判斷，此套《法華經》版畫乃製作於十二世紀中期，為西夏王室贊助、以北宋杭州版畫為範本所作的漢式版畫，但其刻畫的技巧卻遠比杭州版畫粗簡。

不過，西夏版畫的發展，橫跨南、北宋，其中也有較為成熟精細的作品，如一一八九年所大量刊印一式雙語版的《觀彌勒菩薩上生兜率天經》扉畫（圖29，聖彼得堡，東方研究中心藏，Hhb78及TK58），版畫內容一致，但榜題和所附經文分漢文、西夏文兩種版本。其複雜細密的建築圖象，頗有發揚宋代界畫傳統的氣魄。[137] 然而扉畫右端主尊佛像的異國臉相及細緻的腰身，則來自吐蕃、尼泊爾的藏式佛像風格。[138] 此版畫製作的背景，乃夏仁宗慶祝登基五十周年，於九月十五日「恭請宗

136. 見中國社會科學院等合編，《俄藏黑水城文獻》，第1冊，圖TK11。此經發願文之釋文，亦見史金波，《西夏佛教史略》，頁255。王善惠乃寧夏銀川附近周家寺的刻字僧，為漢人，見仁宗天盛十三年（1161）刊印的《大方廣佛華嚴經普賢行願品》題記中有「京市周家寺僧雕字僧王善惠」。關於王善惠的相關研究，見史金波，《西夏佛教史略》，頁148；徐庄，〈略談西夏雕版印刷在中國出版史中的地位〉，《寧夏社會科學》1994年第2期，頁73-78；樊麗沙、楊富學，〈西夏境內的漢僧及其地位〉；史金波，《西夏佛教史略》，頁148。關於其他西夏僧人的相關研究，包括其數量、民族成分、帝師、管理僧侶的機構等，見史金波，《西夏佛教史略》，頁135-154。

137. Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," pp. 142-148.



律國師、淨戒國師、大乘玄密國師、禪法師、僧眾等」党項、吐蕃、漢各族國師在西夏首都的皇家寺院大度民寺舉行「求生兜率內宮彌勒廣大法會」。除了讀經、施食、放生，濟貧外，仁宗並「散施番、漢《觀彌勒菩薩上生兜率天經》一十萬卷」。[139] 整體而言，《觀彌勒菩薩上生兜率天經》扉畫生動地反映了西夏強調多元雜糅的版畫本色。縱使西夏佛教版畫漢、藏二式共存，但必須指出的是，現存版畫中來自宋代的漢式因素仍居多數，反映了西夏對中國繪畫及版畫傳統的受容。[140]

138. 有關西夏版畫及卷軸畫中的藏式（或吐蕃）風格，見Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," pp. 123-148; 韓小忙、孫昌盛、陳悅新，《西夏美術史》，頁51-55、71-74。

139. 此引言出自漢本《觀彌勒菩薩上生兜率天經》TK58之發願文，見中國社會科學院等合編，《俄藏黑水城文獻》，第1冊，TK58。相關研究見樊麗沙、楊富學，〈西夏境內的漢僧及其地位〉，頁132。學者認為大度民寺可能與寧夏銀川高台寺遺址有關，見聶鴻音，〈大度民寺考〉，《民族研究》2003年第4期，頁 94-110。有關高台寺的史料記載，見史金波，《西夏佛教史略》，頁112。

140. 西夏版畫裡還有其他的例子，反映了與南宋版畫之關聯。這部分將留待未來繼續探討。關於一些初步的比較，請參考Anne Saliceti-Collins, "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," pp. 82-87; Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 150. 有關西夏阿彌陀圖象與中國傳統的比較研究，見李玉珉，〈黑水城出土西夏彌陀畫初探〉，《故宮學術季刊》13.4（1996）：1-50。

（二）遼代的佛教版畫

十到十二世紀佛教出版事業的發展，除了北宋與西夏之外，遼也扮演了極為積極的角色。如本文第一部分即介紹了應縣佛塔發現的單張式〈藥師琉璃光佛〉版畫（圖2）。應縣木塔另有其他幾件在版畫史上具有重要地位的單張式印畫作品。其中一幅〈熾盛光九曜圖〉木刻版畫，乃目前發現早期最大的立幅版畫。[141] 它也是在「木刻白麻紙，雕版印刷後，再著顏色。」[142] 另外三幅大型多色絹本〈釋迦說法相〉版畫，接近正方形。其技法特別，學者認為是「絲漏印刷，似是兩套版印刷，先漏印紅色，後漏印藍色，至於字地上的黃色，則是用筆刷染的。」[143]

從印刷書籍交流的角度來看，遼常從北宋輸入書籍，以致蘇轍（1039-1112）使契丹時曾嘆北宋民間所開版印行之文字，「北界無所不有」。[144] 而本文提到北宋太宗時期所刊刻完成的《開寶藏》，除了曾贈與鄰國高麗，也曾贈送給契丹。[145] 遼國本身極具規模的佛教印經，可以十一世紀末應縣佛宮寺木塔第四層佛臟所出的雕版《契丹藏》及房山雲居寺石經為代表。[146] 然而，與西夏刻經不同的是，遼代刻經

---

141. 圖版見山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，彩圖12。相關研究，見馮鵬生，〈淺談遼代雕版印刷獨幅佛畫——《熾盛光九曜圖》〉，《中國歷史博物館館刊》1983年第1期，頁13-15。有關宋、西夏各地不同的熾盛光佛版畫，可比較及北宋九七二年奈良上之坊藏〈熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經〉扉畫、蘇州瑞光塔出土一〇〇五年單張式梵文本〈大隨求陀羅尼〉經咒、及西夏十一世紀絹畫（X-2424）、西夏單張式〈大威德熾盛光消災吉祥陀羅尼〉（俄1390）。關於中、日熾盛光佛圖象的研究，見賴依縵在本論文集的研究；蘇佳瑩，〈日本熾盛光佛圖象作品研究〉，《美術學報》4（2011）：67-126。

142. 見張秀民，《中國印刷史》，上冊，頁170。張秀民所載畫心尺寸（一二〇乘以四五公分）與圖錄所發表的尺寸（九四點六乘以五〇公分）不同（比較山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，頁64），待考。

143. 見張秀民，《中國印刷史》，上冊，頁170-171。圖版見山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，彩圖15-17。

144. 蘇轍，《欒城集》卷四一，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第1112冊，頁487；張秀民，《中國印刷史》，上冊，頁162-163。

145. 史金波，《西夏佛教史略》，頁71。

146. 中國佛教協會，《房山石經：遼金刻經》（北京：中國佛教圖書文物舘，1986-）；羅炤，〈《契丹藏》的雕印年代〉，《中國歷史博物館舘刊》1983年第1期，頁15-17；羅炤，〈再談「契丹藏」的雕印年代〉，《文物》1988年第6期，頁73-81；陳燕珠，《房山石經中遼末與金代刻經之研究》（臺北：覺苑出版社，1995）；Lothar Ledderose, "Changing the Audience: A Pivotal Period in the Great Sutra Carving Project at the Cloud Dwelling Monastery near Beijing," in John Lagerwey, ed., *Religion and Chinese Society* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2004), vol. 1: *Ancient and Medieval China*, pp. 385-409. 另有一九七六年出土於河北豐潤縣天宮寺塔的佛經，共分卷軸裝及蝴蝶裝兩式，其中有少數有扉頁版畫。相關報導見陳國瑩，〈豐潤天宮寺塔保護工程及發現的重要遼代文物〉，《文物春秋》1989年第1期，頁78-91；朱子方，〈《豐潤天宮寺塔保護工程及發現的重要遼代文物》一文讀後記〉，《文物春秋》1991年第2期，頁47-49。

多以文字為主，其中很少部分是附有版畫的，且有同一版畫樣式用來作為兩部不同刻經的扉畫之例子，如皆蓋有「神坡雲泉院」收藏印的《大法炬陀羅尼經》卷一三（圖30，山西省博物館藏）及《中阿含經》卷三六這兩幅扉畫，即出自同一雕版。[147]



圖30　遼，《大法炬陀羅尼經》第十三卷扉畫（山西應縣佛宮寺釋迦塔出土，太原：山西省博物館藏）

從現存有限的遼代扉畫材料看來，遼代木刻扉畫似乎與北宋杭州扉畫沒有太多的交融。這可以應縣木塔中之《妙法蓮華經》扉畫為例（圖31、32，山西省博物館藏）。首先，其八卷一套的經文分卷格式就與北宋流行的七卷一套之格式不同。現存扉畫只有四幅完整的和一小片殘餘的部分，分別來自不同的四套（甲、乙、丙、丁四套）《妙法蓮華經》刻經中。[148] 不同的題記指出這些作品可能與燕京有關。甲套卷四右上角有關於刻工的重要牌記，標明「燕京雕曆日趙守俊并長男次弟同雕記錄」等字樣（圖31），顯示了這是當時在燕京刻製的版畫。[149] 其中漢族刻工趙守俊的名字也出現在另一刻於一〇〇三年的《稱讚大乘功德經一女》卷尾題記。[150] 此外，在丙套卷四（無扉畫）卷尾的題記中，還提到「燕京檀州街顯忠坊門南頰住馮家印造」云云，說明丙套是住在燕京檀州街的遼國官員馮詔文出資刻印的。[151] 總的來

147. 如皆蓋有神坡雲泉院收藏印的《大法炬陀羅尼經》卷一三及《中阿含經》卷三六扉畫；圖版見山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，頁39、52；Jean-Pierre Drège, “De l’icône à l’anecdote: les frontispices imprimés en Chine à l’époque des Song (960-1278),” p. 46. Anne Saliceti-Collins認為這個版畫樣式影響到西夏的《華嚴經》版畫（TK142），見Anne Saliceti-Collins, “Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries,” pp. 119, 246.

148. 《應縣木塔遼代秘藏》圖錄將此四套分別標為甲、乙、丙、丁四套。有完整扉畫留存的為甲套卷四、乙套卷三及卷八、丙套卷八共四幅。其中乙套和丙套之卷八扉畫內容雖同但卻出自不同刻版；丁套卷四的扉畫只殘留左緣一小部分，但是左下角因有刻工姓名，亦為難得。圖版見山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，頁109、116、141、170、173。

149. 山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，頁32（第十八項說明）。

150. 山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，頁27（第六項說明）。

151. 有關此題記，見山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》，頁33；張秀民，《中國印刷史》，第1冊，頁164-165。

說，或許可以推測這四套《妙法蓮華經》大約為燕京刻工刻於十一世紀上半遼聖宗時期（972-1031），於一〇一〇年至一〇二五年間封入應縣木塔佛藏。

不但經文分卷的格式不同，遼代燕京出產的《妙法蓮華經》在版畫風格的表現上也與北宋杭州錢、晏兩家本非常不同。總的來說，這些遼代版畫最大的特色乃在於山水母題的大量出現。以甲套卷四為例（圖31），其左上角部分大面積的山水構圖，尤其醒目，為宋杭州版畫所無。不論是重複平行的垂直線條所勾勒出的高山，或是高聳山崖上長出細長樹木的平臺，與遼寧葉茂臺遼墓出土的〈深山棋會〉畫軸（瀋陽，遼寧省博物館藏）有類似之處。[152] 而這些特徵，再加上其中許多小塊片岩堆疊的作法，也都與兩本現存的《御製秘藏詮》以山水為主題的版畫相似（圖5、

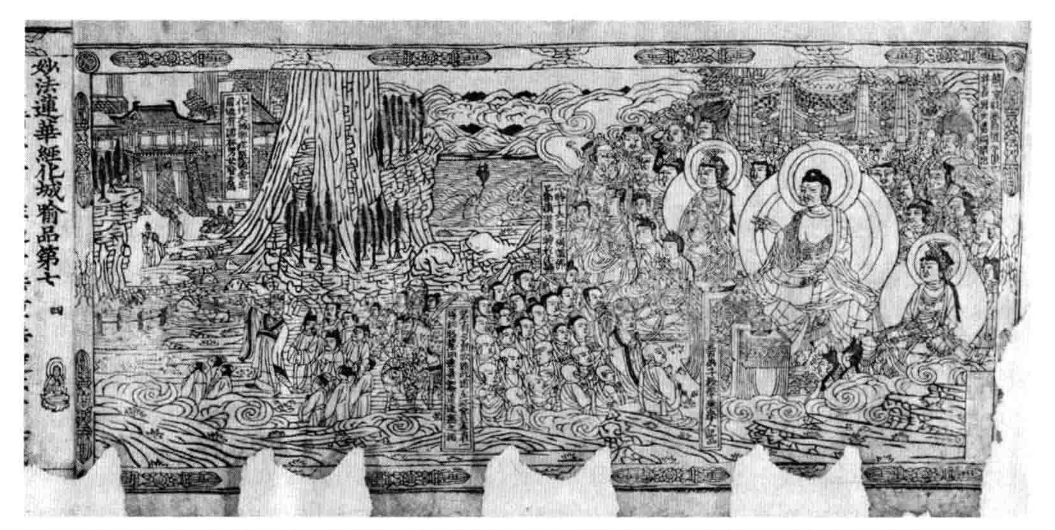


圖31　遼，《妙法蓮華經》甲套第四卷扉畫（山西應縣佛宮寺釋迦塔出土，太原：山西省博物館藏）



圖32　遼，《妙法蓮華經》乙套第三卷扉畫（山西應縣佛宮寺釋迦塔出土，太原：山西省博物館藏）

6)。又如乙套卷三扉畫的中央部分(圖32),以二條狀山岩交織成斜角V字形巧妙地隔開右側的說法圖及左側的敘事畫面。這種以山石來分隔扉畫畫面的手法,只在這時期少數的版畫中看到,如於江蘇江陰縣孫四娘子墓出土的端拱元年(989)《金光明經》扉畫,[153] 又如稍晚的西夏一一八九年《金剛經》(TK18)。[154] 然而孫四娘墓版畫的山水結構顯得很細碎,沒有遼代版畫中反映的北方山水風格。而西夏《金剛經》裡側面的矮石、矮樹,以及較似皴法的短碎線刻,似乎已含有南宋山水樣式的因素。

再從敘事細節的描述來看,遼代的《妙法蓮華經》版畫也與北宋杭州本不同。這可以從兩者對〈藥草喻品〉的處理來檢討。本文第二部分已討論過晏家版畫以「牧歸籬舍」來表現〈藥草喻品〉裡描述的法雨滋潤萬物(圖16、18)。這個故事在遼本乙套卷三裡,只以雷神擊連鼓、龍行在天、以及雲下方的樹木、花草來表示(圖32),[155] 完全沒有「牧歸籬舍」屋舍、人物及動物的細節。

結語

十至十二世紀的中國進入了印刷品蓬勃發展的時代。木刻版畫成為唐宋轉折期間視覺文化史上極為新穎的現象,而此時期佛教類的版畫更在現有木刻版畫中占有很大的分量,不容忽視。若有系統地整理十世紀到十二世紀敦煌、吳越、北宋、西夏、遼、金等現存的佛教版畫,其可觀的圖象資料庫將為藝術史、文化史、宗教史研究提供新的資源。版畫與石窟、寺觀、墓葬等壁畫的最大不同,在於其複製及傳播的方便性。這些特點,也使版畫成為研究此時期多元文化交流的最佳材料。

本文提出以媒介轉化及子模設計的角度來重新檢視佛教版畫,將版畫之變視為視覺文化史中的一環,配合當時多元文化的歷史背景探討視覺文化在不同時空中的傳承與轉換。關於媒介轉化,本文主要以實例的比對證明佛教版畫與繪畫或繪畫

---

152. 關於〈深山棋會〉的研究,可參考James Cahill, *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), pp. 44-45; 李清泉,《宣化遼墓:墓葬藝術與遼代社會》,頁203-212。

153. 見江上綏、小林宏光,《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》,頁17;蘇州博物館,〈江陰北宋瑞昌縣君孫四娘子墓〉,《文物》1982年第12期,頁28-35;胡進衫,〈西夏文刊本《金光明最勝王經》的兩幅扉畫〉,頁138、147。

154. 中國社會科學院等合編,《俄藏黑水城文獻》,第1冊,TK18。

155. Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 146.

性圖象的關聯。在轉化繪畫性圖象的過程中，木刻的特質對圖象的塑造又起了什麼作用？與其他媒介的異同又如何？這些問題，則是未來必須繼續探討的。以子模的角度來研究佛教版畫，不僅呼應過去學者們對中國藝術史裡粉本、格套之使用的關注，更希望能積極地追索這些子模跨媒介、跨主題以及跨年代、跨區域的轉換過程，以檢討製作者如何將這些子模運用於不同的作品。由本文分析的例子可知，佛教版畫的圖象不一定與所附的經文有直接關係，而即使與經文相關的敘事描繪，也常運用已標準化之母題或格套。然而這種使用子模的態度，並非一味消極地抄襲，而有積極創造的因素。可以想像，製作版畫的人，在先了解其所要製作的版畫主題後，從其有限的圖畫格套中找尋適合表現某主題的子模，再將這些子模融入大主題裡。這樣的理解，有別於以往將使用粉本、格套視為一味的沿襲舊樣，而賦予了使用子模的製作者更積極、主動及富於創造性的角色。這種製作佛教圖象的方法，也可進一步放到佛教在東亞傳播的歷史脈絡來加以評估。佛教扉畫設計者對子模的使用，不但吸收了古代中國繪畫及工藝傳統的精華，更打破了世俗與宗教藝術的分界，在某一程度上確有促進佛教藝術圖象在地化、中國化的積極作用。

從視覺及物質文化史的研究角度來看，佛教版畫為研究唐宋轉折期的區域文化發展、多元文化交流等，提供了最直接的證據。從現存的視覺材料看來，版畫的發展並非以單一地點為中心，而在一開始就呈多中心發展的現象。其中幾個重要的版畫生產地，包括九世紀的西安、成都、敦煌，十世紀的杭州、開封，以及十一世紀的杭州、北京、平陽、銀川等。這些區域間的關聯為何，亦是未來值得加以探索的。初步的研究顯示，杭州地區所產的宋代版畫，與北方地區如北宋開封、遼代北京的佛教版畫不同，但卻與西夏地區的版畫有所交流。而西夏王國與遼、金、宋、西藏等地的佛經文化皆有交流，黑水城出土地佛教版畫數量驚人，亟待日後作更深入的研究。初步看來，西夏佛教版畫中來自宋代杭州地區的因素尤為顯著。這點不僅反映在北宋杭州與西夏版畫的相似處，亦可從南宋杭州佛教版畫與西夏版畫的對比中看出。[156] 佛教版畫跨文化的比較研究，更可延伸到東亞的日、韓地區，唯此時日、韓地區的佛教版畫作品不多。而與中國版畫最有關聯的，應還算是韓國地區的佛教版畫及手繪扉畫。[157]

---

156. 關於南宋佛教版畫與西夏版畫的比較，見 Shih-shan Susan Huang, "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," pp. 153-154, 162; "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," pp. 147, 150, 152.
157. Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," pp. 143-144, 154.

參考書目

【傳統文獻】

上海古籍出版社編，《中國古典文學叢書》，上海：上海古籍出版社，1986。
中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編，《中國宗教歷史文獻集成》，合肥：黃山書社據上海涵芬樓影印元刊本影印，2005。
西義雄、玉城康四郎、河村孝照編，《新纂大日本續藏經》，東京：國書刊行會，1975-1989。
紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印，1983。
臺灣商務印書館編，《四部叢刊．三編》，臺北：臺灣商務印書館，1966。
盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1992-1999。

了圓，《法華靈驗傳》，收入西義雄、玉城康四郎、河村孝照編，《新纂大日本續藏經》，第78冊。
文瑩，《玉壺清話》，收入《歷代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1984。
丘處機，《玄風慶會圖》，收入中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編，《中國宗教歷史文獻集成．三洞拾遺16》，第46冊。
成尋，《参天台五臺山記》，收入平林文雄，《参天台五臺山記：校本並に研究》，東京：風間書房，1978。
米芾，《畫史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊。
佚名，《佛說作佛形象經》，收入《大正藏》，第16冊。
──，《法華經持驗記》，收入西義雄、玉城康四郎、河村孝照編，《新纂大日本續藏經》，第78冊。
曹植，〈洛神賦〉，見蕭統，《文選》卷一九，收入上海古籍出版社編，《中國古典文學叢書》，第2冊。
郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊。
陳師道，《後山集》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第1114冊。
惠詳，《弘贊法華傳》，收入《大正藏》，第78冊。
葉夢得，《石林燕語》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第863冊。
鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，收入《大正藏》，第9冊。
──，《龍樹菩薩傳》，收入《大正藏》，第50冊。
劉道醇，《聖朝名畫評》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第1冊。
潛說友，《咸淳臨安志》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第490冊。
蘇軾，《經進東坡文集事略》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊．三編》，第1314冊。
蘇轍，《欒城集》，收入紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》，第1112冊。

【近人論著】

（一）中文專著

山西省文物局、中國歷史博物館合編
1991 《應縣木塔遼代秘藏》，北京：文物出版社。
中國古代書畫鑑定組編
1997 《中國繪畫全集》，北京：文物出版社。
中國佛教協會
1986- 《房山石經：遼金刻經》，北京：中國佛教圖書文物館。
中國社會科學院等合編
1996-2000 《俄藏黑水城文獻》，上海：上海古籍出版社。
王育成

1995 〈明陳洪綬〈戲嬰圖〉與《妙法蓮華經》〉，《中國國家博物館館刊》第2期，頁50-54。

王惠民主編

2002 《敦煌石窟全集．6　彌勒經畫卷》，香港：商務印書館。

王朝聞編

2000 《中國美術史》，濟南：齊魯出版社。

史金波

1988 《西夏佛教史略》，銀川：寧夏人民出版社。

史金波等

1988 《西夏文物》，北京：文物出版社。

白濱

1996 〈西夏雕版印刷初探〉，《文獻》第4期，頁163-177。

石守謙

1998 〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義——兼論元代的一些相關問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》5：153-182。

2007 〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23：51-80。

2010 《從風格到畫意——反思中國美術史》，臺北：石頭出版股份有限公司。

2012 《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化實業股份有限公司。

朱子方

1991 〈《豐潤天宮寺塔保護工程及發現的重要遼代文物》一文讀後記〉，《文物春秋》第2期，頁47-49。

何梅

2008 〈《趙城金藏》的幾個問題〉，《中國典籍與文化》第3期，頁30-35。

余義虎

2005 〈敦煌版畫的性質與用途〉，《敦煌研究》第2期，頁19-25。

巫佩蓉

2011 〈中國與日本佛像納入品之比較：以清涼寺與西大寺釋迦像為例〉，《南藝學報》2：71-99。

李玉珉

1996 〈黑水城出土西夏彌陀畫初探〉，《故宮學術季刊》13.4：1-50。

李星明

2005 《唐代墓室壁畫研究》，西安：陝西人民美術出版社。

李淞編

2011 《山西寺觀壁畫新證》，北京：北京大學出版社。

李清泉

2004 〈粉本——從宣化遼墓壁畫看古代畫工的工作模式〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》第1期，頁36-39。

2008 《宣化遼墓：墓葬藝術與遼代社會》，北京：文物出版社。

李富華

2003 〈《開寶藏》研究〉，《普門學報》13：36-83。

李際寧

2002 《佛經版本》，南京：江蘇古籍出版社。

汪小洋編

2010 《中國墓室繪畫研究》，上海：上海大學出版社。

周到、呂品

1985 《河南漢代畫像磚》，上海：上海人民美術出版社。

周語彤
2009 〈《弘贊法華傳》持經感應研究〉，斗六：國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文。
孟嗣徽
2011 《元代晉南寺觀壁畫群研究》，北京：紫禁城出版社。
林柏亭編
2006 《大觀：宋版圖書特展》，臺北：國立故宮博物院。
林聖智
2008 〈墓葬、宗教與區域作坊——試論北魏墓葬中的佛教圖象〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》24：1-66。
姚曉琴
2007 〈鼓在漢代音樂中的地位與作用〉，《藝術百家》第6期，頁219-220。
施萍婷主編
2002 《敦煌石窟全集．5 阿彌陀經畫卷》，香港：商務印書館。
胡發強
2009 〈敦煌藏經洞出土雕版印刷品研究〉，蘭州：西北師範大學碩士論文。
胡進衫
2002 〈西夏文刊本《金光明最勝王經》的兩幅扉畫〉，《法光學壇》6：117-147。
2006 〈夏竦遺珍：北宋佳槧——記宋皇祐三年刊本《妙法蓮華經》〉，《故宮文物月刊》281：44-51。
徐庄
1994 〈略談西夏雕版印刷在中國出版史中的地位〉，《寧夏社會科學》第2期，頁73-78。
國立故宮博物院編
1995 《故宮書畫圖錄》，第15冊，臺北：國立故宮博物院。
宿白
1957 《白沙宋墓》，北京：文物出版社。
1999 《唐宋時期的雕版印刷》，北京：文物出版社。
崔魏
1982 〈山東省莘縣宋塔出土北宋佛經〉，《文物》第12期，頁39-42。
康豹
2003 〈元代全真道士的史觀與宗教認同——以〈玄風慶會圖〉為例〉，《燕京學報》第15期，頁95-107。
張秀民
2006 《中國印刷史》，杭州：浙江古籍出版社，上冊。
張德光
2006 〈關於趙城《金藏》研考中幾個問題的商榷〉，《文物世界》第1期，頁33-37。
許鳴岐
1979 〈瑞光塔古經紙的研究〉，《文物》第11期，頁34-35。
陳四海、衛雪怡
2006 〈畫像石中的建鼓〉，《尋根》第1期，頁31-36。
陳昱全
2008 〈北宋《御製秘藏詮》版畫研究〉，臺北：國立臺灣師範大學碩士論文。
陳國瑩
1989 〈豐潤天宮寺塔保護工程及發現的重要遼代文物〉，《文物春秋》第1期，頁78-91。
陳葆真
2005 〈傳世〈洛神賦〉故事畫的表現類型與風格系譜〉，《故宮學術季刊》23.1：175-223。

2007 〈從遼寧本〈洛神賦圖〉看圖象轉譯文本的問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23：1-50。
2011 《洛神賦圖與中國古代故事畫》，臺北：石頭出版股份有限公司。

陳燕珠
1995 《房山石經中遼末與金代刻經之研究》，臺北：覺苑出版社。

陳韻如
2011 〈維摩詰形象在東亞繪畫中的流轉〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁365-413。

麥課蘭（Donald F. McCallum）著，巫佩蓉、楊雅琲譯
2011 〈清涼寺釋迦像的日本傳統〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁227-270。

曾昭燏
1956 《沂南古畫像石墓發掘報告》，北京：文化部文物管理局。

曾藍瑩
2000 〈作坊、格套與地域子傳統：從山東安丘董家莊漢墓的製作痕跡談起〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》8：33-86。

賀世哲主編
1999 《敦煌石窟全集．7 法華經畫卷》，香港：商務印書館。

賀西林、李清泉
2009 《永生之維：中國墓室壁畫史》，北京：高等教育出版社。

馮鵬生
1983 〈淺談遼代雕版印刷獨幅佛畫——《熾盛光九曜圖》〉，《中國歷史博物館館刊》第1期，頁13-15。

黃士珊
1995 〈從永樂宮壁畫談元代晉南職業畫坊的壁畫製作〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

黃佩賢
2008 《漢代墓室壁畫研究》，北京：文物出版社。

楊榮新
2003 〈唐宋時期四川雕版印刷考述〉，《文博》第2期，頁65-78。

葛婉章等編
1995 《妙法蓮華經圖錄》，臺北：國立故宮博物院。

樊麗沙、楊富學
2009 〈西夏境內的漢僧及其地位〉，《敦煌學輯刊》第1期，頁122-134。

鄭岩
2002 《魏晉南北朝壁畫墓研究》，北京：文物出版社。

薛冰
2002 《插圖本》，南京：江蘇古籍出版社。

韓小忙、孫昌盛、陳悅新
2001 《西夏美術史》，北京：文物出版社。

聶鴻音
2003 〈大度民寺考〉，《民族研究》第4期，頁 94-110。

羅炤
1983 〈《契丹藏》的雕印年代〉，《中國歷史博物館館刊》第1期，頁15-17。
1988 〈再談「契丹藏」的雕印年代〉，《文物》第6期，頁73-81。

蘇州博物館

1982 〈江陰北宋瑞昌縣君孫四娘子墓〉,《文物》第12期,頁28-35。

2006 《虎丘雲岩寺塔瑞光寺塔文物》,北京:文物出版社。

蘇佳瑩

2011 〈日本織盛光佛圖象作品研究〉,《美術學報》4:67-126。

(二)日文專著

三井淳生

1986 《日本の佛教版畫:祈りと護りの世界》,東京:岩崎美術社。

1994 《大和路の佛教版畫——中世・勸進・結緣・供養》,東京:町田市立國際版畫美術館。

丸尾彰三郎等合編

1966 《日本雕刻史基礎資料集成:平安時代:造像銘記篇一》,東京:中央公論美術出版。

小野玄妙

1934 〈唐末五代趙宋時代の佛教畫(八)〉,《國華》524:186-187。

井手誠之輔

2000 〈南宋の道釋繪畫〉,收入嶋田英誠、中澤富士雄編,《世界美術大全集・東洋編・6 南宋・金》,東京:小學館,頁123-148。

內田啟一

2001 〈宋請來版畫と密教圖象——應現觀音圖と清涼寺釋迦像納入版畫を中心に——〉,《佛教藝術》254:36-59。

2011 《日本佛教版畫史論考》,京都:法藏館。

天理圖書館善本叢書漢籍之部編集委員會

1981 《御製逍遙詠、玄風慶會圖》,天理:天理大學出版部。

平林文雄

1978 《參天台五臺山記:校本並に研究》,東京:風間書房。

江上綏、小林宏光

1994 《南禪寺所蔵「秘藏詮」の木版畫》,東京:山川出版社。

京都國立博物館

1981 《高山寺展:特別展覽會明惠上人歿後750年》,東京:朝日新聞社。

奈良國立博物館

1996 《東アジアの佛たち》,奈良:奈良國立博物館。

2009 《聖地寧波:日本佛教1300年の源流》,奈良:奈良國立博物館。

奈良縣教育委員會編

2001 《奈良縣所在中國古版經調查報告書》,奈良:奈良縣教育委員會。

竺沙雅章

2001 〈中國古版經について——宋代單刻本佛典と明清藏經〉,收入奈良縣教育委員會事務局文化財保存課編,《奈良縣所在中國古版經調查報告書》,奈良:奈良縣教育委員會,頁11-25。

宮次男

1983a 〈宋元版本にみる法華經繪(上)〉,《美術研究》325:25-35。

1983b 〈宋元版本にみる法華經繪(下)〉,《美術研究》326:17-32。

奧健夫

2009 《清涼寺釋迦如來像》,東京:至文堂。

龔詩文

2003 〈戰國時代の青銅器に表された山岳狩獵圖:自然風景と祭祀活動の圖象表現に注目して〉,

《待兼山論叢》37.12：1-24。

(三) 韓文專著

朴桃花

1997 〈朝鮮 前半期 佛經版畫의 研究〉，首爾：東國大學校大學院美術史學科博士學位論文。

1998 〈高麗佛畫와 西夏佛畫의 圖象的 관련성：阿彌陀三尊來迎圖와 慈悲道場懺法變相圖를 중심으로〉，《古文化》52.12：65-83。

1999 〈朝鮮時代刊行地藏菩薩本願經 版畫의 圖象〉，《古文化》53：3-26。

2002 〈15세기 후반기王室發願 版畫——貞熹大王大妃 發願文을 중심으로〉，《講座美術史》18：155-183。

李成美

1986 〈高麗初雕大藏經의《御製秘藏詮》版畫——高麗初期 山水畫의 一研究〉，《考古美術》169、170：14-70。

金泰亨

2008 〈朝鮮時代法華經變相版畫研究〉，首爾：東國大學校大學院美術史學科碩士學位論文。

國立中央博物館編

2007 《사경변상도의 세계：부처 그리고 마음》，首爾：國立中央博物館。

張忠植

1982 〈韓國佛教版畫의 研究〉，《佛教學報》19：75-306。

1994 〈高麗의 文化와 大藏經版畫〉，《文化史學》1：193-212。

權熹經

1988 〈上院寺所藏의板本妙法蓮華經合部衬의變相版畫에 관한研究〉，收入蕉雨黃壽永博士古稀紀念論叢刊行委員會編，《蕉雨黃壽永博士古稀記念美術史學會論叢》，首爾：通文館，頁749-758。

(四) 西文專著

Baldwin, Michelle

1994 "Monumental Wall Paintings of the Assembly of the Buddha from Shanxi Province: Historiography, Iconography, Three Styles, and a New Chronology," *Artibus Asiae* 54.3/4: 241-267.

Barnhart, Richard

1983 *Along the Border of Heaven: Sung and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, New York: Metropolitan Museum of Art.

Cahill, James

1988 *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas.

Chia, Lucille

2002 *Printing for Profit: The Commercial Publishers of Jianyang, Fujian (11th-17th Centuries)*, Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.

2011 "The Use of Print in Early Quanzhen Daoist Texts," in Lucille Chia and Hilde de Weerdt, eds., *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400*, Leiden: Brill, pp. 193-201.

Chia, Lucille and Hilde de Weerdt, eds.

2011 *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400*, Leiden: Brill.

Drège, Jean-Pierre

1999 "De l'icône à l'anecdote: les frontispices imprimés en Chine à l'époque des Song (960-1278)," *Arts Asiatiques* 54: 44-65.

1999 "Du texte à l'image: les manuscrits illustrés," in Jean-Pierre Drège, ed., *Images de Dunhuang: Dessins et peintures sur papier des fonds Pelliot et Stein*, Paris: École française d'Extrême-Orient, pp. 105-168.

Ebrey, Patricia Buckley

1996 *Cambridge Illustrated History of China*, London: Cambridge University Press.

Edgren, Sören

1972 "Printed Dharani-Sutra of A.D. 956," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 44, pp. 141-152.

1989 "Southern Song Printing at Hangzhou," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 61, pp. 3-204.

Fong, Wen

1992 *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Fontein, Jan

1967 *The Pilgrimage of Sudhana: A Study of Gandavyūha Illustrations in China, Japan and Java*, Paris: Mouton.

Fontein, Jan and Money L. Hickman

1970 *Zen Painting and Calligraphy*, Boston: Museum of Fine Arts, Boston.

Hansen, Valerie

2000 *The Open Empire: A History of China to 1600*, New York: W. W. Norton & Company.

Haufler, Marsha Weidner

2009 "Fit for Monks' Quarters: Monasteries as Centers of Aesthetic Activity in the Later Fourteenth Century," *Ars Orientalis* 37: 49-77.

Hearn, Maxwell K. and Wen C. Fong

1999 *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, New York: Metropolitan Museum of Art.

Hegel, Robert

1998 *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press.

Henderson, Gregory and Leon Hurvitz

1956 "The Buddha of Seiryōji: New Finds and New Theory," *Artibus Asiae* 19.1: 22-25.

Ho, Judy

1988 "The Perpetuation of an Ancient Model," *Archives of Asian Art* 41: 33-46.

Huang, Shih-shan Susan

2002 "The Triptych of Daoist Deities of Heaven, Earth and Water and the Making of Visual Culture in the Southern Song Period," Ph.D. diss., Yale University.

2007 "*Tianzhu lingqian*: Divination Prints from a Buddhist Temple in Song Hangzhou," *Artibus Asiae* 67.2: 243-296.

2011a "Early Buddhist Illustrated Prints in Hangzhou," in *Knowledge and Text Production in an Age of Print: China, 900-1400*, ed. Lucille Chia and Hilde de Weerdt, Leiden: Brill, pp. 133-165.

2011b "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," *Ars Orientalis* 41: 135-163.

2012 *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*, Cambridge: Harvard University Asia Center.

Katz, Paul

2001 "Writing History, Creating Identity: A Case Study of *Xuanfeng qing hui tu*," *Journal of Chinese*

Religions 29: 161-178.

Ledderose, Lothar

1981a "A King of Hell," 收入鈴木敬先生還曆記念會編，《中國繪畫史論集：鈴木敬先生還曆記念》，東京：吉川弘文館，頁 31-42。

1981b "Kings of Hell," 收入中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會編，《中央研究院國際漢學會議論文集：藝術組》，臺北：中央研究院，頁191-219。

1991 "Module and Mass Production," 收入國立故宮博物院編輯委員會編，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，第2冊：書畫篇，頁821-847。

2000 *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton: Princeton University Press.

2004 "Changing the Audience: A Pivotal Period in the Great Sutra Carving Project at the Cloud Dwelling Monastery near Beijing," in John Lagerwey, ed., *Religion and Chinese Society*, Hong Kong: The Chinese University Press, vol. 1: *Ancient and Medieval China*, pp. 385-409.

Lee, Hui-shu

2010 *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, Seattle: University of Washington Press.

Liu, Heping

2003 "Empress Liu's Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court," *Artibus Asiae* 63.2: 129-190.

Loehr, Max

1968 *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon*, Cambridge, MA: Belknap Press.

Meech-Pekarik, Julia and Pratapaditya Pal

1988 *Buddhist Book Illuminations*, New York: Ravi Kumar Publisher.

Miller, Tracy

2007 *The Divine Nature of Power: Chinese Ritual Architecture at the Sacred Site of Jinci*, Cambridge: Harvard University Asia Center.

Monnet, Nathalie

2004 *Chine: l'empire du trait: calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle*, Paris: Bibliothèque nationale de France.

Murray, Julia

1994 "The Evolution of Buddhist Narrative Illustration in China after 850," in Marsha Weidner, ed., *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850*, Lawrence: Spencer Museum of Art; University of Hawai'i Press, pp. 125-147.

2007 *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Piotrovsky, Mikhail, ed.

1993 *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth Century)*, Milan: Electa.

Saliceti-Collins, Anne

2007 "Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries," MA thesis, University of Washington.

Sharf, Robert H.

1996 "The Scripture on the Production of Buddha Images," in Donald S. Lopez Jr., ed., *Religions of China in Practice*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 261-264.

Sickman, Laurence

1939 "Notes on Later Chinese Buddhist Art," *Parnassus* 11.4: 12-17.

Sirén, Osvald

1930 *A History of Early Chinese Art, Sculpture*, London: Ernest Benn.

So, Jenny F., ed.

2000 *Music in the Age of Confucius*, Washington, D. C.: Freer Gallery of Art.

Steinhardt, Nancy Shatzman

1987 "Zhu Haogu Reconsidered: A New Date for the ROM Painting and the Southern Shanxi Buddhist-Daoist Style," *Artibus Asiae* 48: 5-38.

Stevenson, David

1995 "The Tales of the Lotus Sutra," in Donald Lopez, ed., *Buddhism in Practice*, Princeton: Princeton University Press, pp. 427-451.

Tsiang, Katherine

2010 "Buddhist Printed Images and Texts of the Eighth-Tenth Centuries: Typologies of Replication and Representation," in Matthew T. Kapstein and Sam van Schaik, eds., *Esoteric Buddhism at Dunhuang: Rites and Teachings for This Life and Beyond*, Leiden: Brill, pp. 201-252.

Wang, Zhenping

1994 "Chōnen's Pilgrimage to China, 983-986," *Asia Major* 7.2: 63-97.

Watt, James et al.

2010 *The World of Kubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York: Metropolitan Museum of Art.

White, William C.

1940 *Chinese Temple Frescoes*, Toronto: University of Toronto Press.

Whitfield, Roderick et al.

1990 *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, London: The British Museum Press.

Wood, Donald

1986 "75th Anniversary Gift: A Twelfth-Century Chinese Bodhisattva," *Arts Quarterly* 8.4: 19-21.

Wu, Hung

1992 "Reborn in Paradise: A Case Study of Dunhuang Sutra Painting and Its Religious, Ritual and Artistic Content," *Orientations* 23.5: 52-60.

1996 *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: The University of Chicago Press.

2003 "On Rubbings: Their Materiality and Historicity," in *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, ed. Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu, Cambridge: Harvard University Asia Center, pp. 29-72.

Yü, Chün-fang

2001 *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, New York: Columbia University Press.

（四）網路資源

法國國家圖書館

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300149d.r=Pelliot+4514.langEN，擷取時間：2013年3月4日12時5分。

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b83001480.r=Pelliot+4514+.langEN，擷取時間：2013年3月4日12時5分。

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300062x.r=Pelliot+4514%285%29.langEN，擷取時間：2013年4

月6日04時15分。

弗利爾美術館

http://www.asia.si.edu/SongYuan/F1919.119/F1919.119.asp，擷取時間：2013年3月30日8時35分。

牛津英語詞典

http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/module?q=module，擷取時間：2013年3月4日12時5分。

Immortal Horses, Heavenly Horses, and Chariot Horses: Notes on the Decoration of the Mirrors in Han China

Lillian Lan-ying Tseng
Institute for the Study of the Ancient World
New York University

This paper investigates the portrayal of horses on the bronze mirrors in the Han dynasty (207 BCE-220 CE). It identifies three contexts in which horses appear as part of the decoration of the mirrors. First, two self-naming examples inform us that horses, with or without wings, provide services for the immortals. Han artisans carved the horses for the immortals on the type of mirrors that featured seven groups of auspicious animals in their main decorative zone. Second, one self-naming example reveals the interest in the heavenly horses on the group of mirrors that are distinguished by the decoration with four groups of animals surrounding a central square. The so-called heavenly horses, often saddled, appear with or without riders, who are mostly the immortals. Third, the winged horses, which led simple or elaborate chariots, became part of the entourage of the Mother Queen of the West on the group of mirrors that had been produced since the mid-second century. In addition, this paper analyzes the examples that integrate two or three prototypes into one entity. The paper also discusses the stylistic variations of those mirrors and their regional implications.

The Sources of the Ghost Painting and the Changes in Demonography between the Han and Jin Periods

Guolong Lai
University of Florida

The rise of the artistic genre of the ghost painting in medieval China had many different sources, such as Buddhist and Daoist religious influences, foreign and local artistic traditions. In this paper, however, I place the rise of the ghost painting in the context of the changing visual culture in medieval China by investigating the changing demonography between the Han and the Jin periods. The paper starts with a discussion of whether or not the *Classic of Mountains and Seas* (Shanhaijing) was illustrated in its original format in early China. Although some scholars argued that it was and that the received texts of the *Shanhaijing* were merely the explanatory texts associated with the images, I, along with other scholars, argue that it was not. Early Chinese demonography was essentially verbal and textual arts, in which textual descriptions and the naming of the ghosts took priority over the visual depiction of them. It is only later in the early medieval period (after 4th century) that methods of dealing with the ghosts began to emphasize the importance of the vision: the ritual objects such as bronze mirrors acquired the magic function of revealing the disguise of ghosts or demons; the use of ghost paintings similar to the later *Baize tu and Baize jingguai tu*; and the use of hallucination drugs and the visual communication with the ghosts. The addition of visual methods to the traditional demonography was part of the overall changes in visual culture in medieval China.

New Discoveries at Tuyuq Grottoes in Turfan: A Discussion on Gaochang Buddhist Images in the 5th century

Yuqun Li
Archaeological Research Centre of the Frontier Region,
The Institute of Archaeology, CASS.

From 2010 to 2011, a protective excavation to Tuyuq Grottoes has been conducted by Institute of Archaeology, CASS and other institutes. New findings include two chaityas dating to an earlier period, many important remains in front of the caves, as well as a great deal of precious manuscript fragments.

The two chaityas, respectively located at the east and the northwest of the Tuyuq valley, have a geographical importance, and are considered to be the largest and earliest caves in the region. A preliminary study reveals that they could be cut in the early 5th century.

Tuyuq's early caves could be divided into several clusters each centering around a chaitya and attached with Buddhist quarter caves and meditation caves. A cluster probably equates a temple, following the arrangement taking the tower as its center.

The mural motifs in the two chaityas could not be seen in the early Tuyuq caves. Taking into consideration the early cave murals, the Gaochang Buddhist images in the 5th century cover following motifs: 1. Preaching Buddhas with a Buddha and two Bodhisattvas; 2. The assemblage of Seven Buddhas, Buddhas of Three Periods and Thousand Buddha; 3. Maitreya's Ascension and Descent, Thousand Buddhas, and Four Heavenly Kings; 4. Buddhas of the Four Directions; 5. Jataka tales. These motifs are closely related with *Buddha-dhyana-samadhisagara-sutra*.(《觀佛三昧海經》)

The new materials prove that the early cave at Tuyuq have close relations with Kucha Grottoes and early grottoes in Gansu province. The most important is that the Khotan's influences could also be seen, which fully shows that Gaochang was a place where the Buddhist arts from the West Region and from the Central Plain crisscrossed.

From Tomb Pillar-gate to Buddhist Monument: A Study of the Pingyang Fujun Pillar-gate in Mianyang, Sichuan

Sheng-chih Lin
Institute of History and Philology, Academia Sinica

This paper attempts to rethink the transformation of tomb culture between the Eastern Han and Southern Dynasties, as well as the relationship between tomb art and Buddhist art using the tomb pillar-gate in Mianyang, Sichuan as a case study. The main function the pillar-gate in Sichuan served was as an entrance to the spirit road for the occupants of the tomb. It also functioned as a gate leading to the immortal world of the Queen Mother of the West. During the Southern Liang period, however, Buddhists adorned the pillar-gate with Buddhist images, and practiced the ritual of the Eight Precepts before it. The tomb pillar-gate was reused and transformed into a Buddhist monument, which was worshiped as Buddhist stelae or a pair of stone stupa. The style of the Buddhist images on the pillar-gate is similar to those found in Yizhou dating from between 520 and 534 AD. This matches the dates inscribed on the pillar-gate, which range from 527 to 531 AD. Yizhou, as a regional cultural center, played a critical role in the formulation of the style of the Buddhist images on the pillar-gate.

The Evolution and the Significance of Yunqiwen 雲氣紋

Romi Hida
Faculty of Letters, Arts and Sciences, Waseda University

Yunqiwen 雲氣紋 or the flowing cloud design originated in China, and visualizes the movement of elements such as air, light, incense fume, and the yin and yang qi. Its origin can be traced back to the aggregate of c-shaped curves, such as those seen in the bronze and the precious stone instruments of Yin and Zhou China. Previous studies have identified these variable, dynamic, directional, life-like patterns as visualization of the aggregating and dissipating "qi." The groundbreaking point in the evolution of the yunqiwen was its encounter with Buddhist art. Yunqiwen functioned as a medium in the fusion between the funeral art based on the traditional Chinese cult of ascension to heaven (shengxian 昇仙), and the Buddhist art of foreign origin. Specifically, in the funeral arts after the latter half of the fifth century, due to the common feature of yunqiwen, images of the slim-bodied Buddhist heavenly beings (tianren 天人) in Chinese style garments took place of the images of deities and xianren.

During Tang, yunqiwen evolved into the so-called baoyun 寶雲 (treasure cloud) design with distinct form. With this evolution came the images of Buddhas and bodhisattvas that instead of taking the flying positions, mounted the clouds in standing or sitting positions. This newly born expression developed and became popular especially in the large scale bianxiangtu 變相圖, or "scenes" with Buddhist themes that depict transformation or movement. The baoyun were used to present miraculous events such as the appearance and disappearance or the descent of the Buddhas and bodhisattvas, and to infuse the paintings in lively atmosphere and adorn them with vibrant decorations. In fact, one may even suggest that the development of the large scale bianxiangtu after early Tang was promoted by the evolution of yunqiwen.

Interestingly, in the case of the large scale bianxiangtu in the Tang dynasty Dunhuang caves, although the sutras on which the paintings were based do not feature clouds, there is frequent mention of clouds in the bianwen 變文. The description of the clouds in the bianwen closely matches the expression of yunqiwen in the bianxiangtu. Considering how the bianwen after the latter half of the ninth century corresponds with the contents of the bianxiangtu completed during the seventh and the eighth century, one can assume that the description of clouds in the bianwen may have taken after the depictions in the bianxiangtu.

Thus, although a secondary motif, yunqiwen played a role in promoting revolutionary transformations in the history of Buddhist art - the adaptation of Chinese style in the creation of Buddhist images during the late Southern and Northern Dynasties period, and the establishment of large scale bianxiangtu during Early Tang.

The Plethora of Guanyin Images in the Seventh and Eighth Centuries

Dorothy C. Wong
University of Virginia

This paper is an attempt to chart the development of the cult of Avalokiteśvara (Bodhisattva of Compassion, Ch. Guanyin 觀音) in the seventh and eighth centuries in China through a study of the multifarious representations of this bodhisattva. Avalokiteśvara, sometimes understood to mean "he who looks down on the world," is one of many celestial bodhisattvas who developed in tandem with the Mahāyāna movement that began in India around the beginning of the Common Era. As the personification of *karuṇā* or compassion, Avalokiteśvara held powerful appeal to worshipers. Since the latter part of the fifth century, devotion to Avalokiteśvara had been steadily growing in China, attested to by the increasing representations of the bodhisattva in various contexts and media. Standard iconographic features for Chinese Guanyin imagery were established by the end of the sixth century. Traditional representations of Guanyin continued to be made in the seventh and eighth centuries. In addition, we see the development of several esoteric forms of Avalokiteśvara, concomitant with the introduction and spread of esoteric Buddhism into China. This paper argues that the proliferation of esoteric forms of this bodhisattva, also called transformed Avalokiteśvara (*bianhua Guanyin* 變化觀音) in the late seventh and eighth centuries represented fundamental changes in Chinese Buddhism and Buddhist art, and that this change also had profound impact on neighboring cultures, especially the Buddhist art of the Nara 奈良 (710-794) court of Japan. Two case studies examined in this paper are Dunhuang Cave 148 and Tōdaiji of Japan.

One-syllable Buddhosnīsa Cakravartin and Tejaprabha Buddha — the Change of Imagery of Buddhist Astrolatry in the Tang and Song Dynasties

Iman Lai
Department of Antiquities, National Palace Museum

This study is an attempt to explore the changes that took place in imagery of astrolatry in Buddhism during the Tang and Song dynasties, and examines the ebb and flow of beliefs and images in light of the differences in social structures that existed in the Tang and Song. By comparing dated documents with archaeologically- excavated objects, a detailed examination is made of the "One-syllable Buddhosnīsa Cakravartin" and "Tejaprabha Buddha." The results suggest that a continuous process of "vernacularism" took place in response to the needs of Chinese in different periods, such that crucially, in the period of Tang-Song transformation, there was born on Tang soil the Tejaprabha Buddha, images, and dharani, which thereafter remained in continuous circulation for a thousand years.

Reconstructing Tang-Dynasty Painting: Folding Screens in Mural Paintings

Masaaki Itakura
Institute for Advanced Studies on Asia

The Tang dynasty (618-907) underwent a number of dramatic transformations in the eighth century—politically, economically, societally and culturally. In the field of painting, the innovation of the technique of "splashed ink" marked an important turning point as the dominant medium changed from polychrome painting to monochrome ink, and the dominant subject matter shifted from religious and figure painting to landscape and bird-and-flower painting. Further, the primary space for the appreciation of painting also changed significantly as portable painting formats (hanging scrolls and handscrolls) came to replace large-scale, immobile painting formats (murals).

Although Tang-dynasty painting developed primarily through large-scale painting formats, folding screens were not passed down to the present. However, thanks to recent archeological excavations that have unearthed a number of folding screens and mural-painted imitations of them, it has become possible to take a reconstructive approach to understanding the main subject matter and function of folding screens painted in murals.

Mural paintings of folding screens, which depict screens as a substitute for physical pieces of funerary furniture, developed in parallel to the emergence of mural-painted imitations of wooden architecture (*yingzuo mugou*), in which timber frames are rendered in silhouette. Both of these techniques coexisted during High Tang as can be seen, for example, in the tombs of Crown Prince Jiemin (Li Chongjun; buried in 710) and of Consort Wu. In such tombs, the two completely different effects of creating a "wall (flat surface)" and a "window (open space)" are realized and staged on the same continuous surface of a mural painting. In other words, this reveals a self-conscious pursuit of a double meaning in painting—that is, a conception of painting as a flat screen or decorative surface on the one hand and painting as a fictitious, illusionistic space on the other hand. Here we find a "self-aware image" that represents its meaning through its means of expression.

To construct a holistic image of Tang-dynasty art by extracting Tang elements from the works that have been passed down to us, we must consider the role of the various filters that have existed in the history of Chinese art after the Tang. One such filter is that of the imperial collections of Emperor Huizong (1032-1135; r. 1100-1125) of the Northern Song or Emperor

Gaozong (1107-1187; r. 1127-1162) of the Southern Song. A second filter took shape at the end of Northern Song or at the beginning of Yuan, when Tang art was transformed into a "classic" within the context of the archaism of literati artists. Tang-dynasty art was passed through these two filters and came to dominate as a symbol of traditional China.

By contrast, the works in the Shōsōin Repository that have been transmitted in Japan are different from those that passed through the aforementioned filters. The international character of the Shōsōin has often been emphasized, but we must also consider the fact that the calligraphy of figures such as Wang Xizhi and Wang Xianzhi, which formed the core of the image of "Jin and Tang calligraphy and painting" in traditional China, were not brought to Japan until after the Heian period.

Recently excavated materials reveal the greatness of the elements of the various cultural relics of surrounding peoples that were not transmitted to the present. In order to understand Tang-dynasty art more comprehensively, we must take a reconstructive approach and recognize the disparity among the filters that functioned during the transmission of works.

On Tang Tomb Guardian Figurines in the Shape of Buddhist Dharma Protectors

Xingming Li
National Institute for Advanced Humanistic Studies on Asia at Fudan University

This paper explores the modal change and the Buddhist elements of Tang tomb guardian figurines. (1) From middle Northern Wei to early Tang, the images of Dharma Protector appeared on the wall of door way or on stone door leaves in some aristocrat tombs, and this should be considered as a direct imitation of images of Dharma Protectors usually seen at the entrance to Buddhist grottos or temples. Up to the beginning of Tang Gaozong's reign, the pottery guardian figurines belonged to the system of burial objects, which used to look like secular soldiers, presented the appearance of Buddhist Dharma Protectors, while the images of Buddhist Dharma Protectors had been rarely seen on the wall of door way or on stone door leaves in tombs. This modal change of tomb guardian figurines reflects Buddhist elements gradually penetrated the funeral custom in northern China further. (2) The pottery figurines of Dharma Protectors in Tang tombs are generally acknowledged as imitation of Lokapala. Some tomb figurines of Dharma Protectors who wear lion head-liked or auspicious bird-liked headgears should be deliberated carefully, for the same images of Buddhist Dharma Protectors, which are identified as Garuda and Gandharva respectively, appeared quite often in the sutra-based transformation tableaus in Buddhist grottos and temples during Tang period. Thus, it can be deduced that Tang tomb guardian figurines may take the shape of Garuda and Gandharva as well as Lokapala.

Tomb Occupant Images and the Funerary Practices in Tang-Song Times

Qingquan Li
School of Art and Humanities, Guangzhou Academy of Fine Art

Tomb occupant images constituted a major theme in decorative idioms used by the tombs made between Eastern Han and Tang. In Tang times, however, they were almost abandoned by Chinese tomb designers and decorators and were revived only in the Five Dynasties, by and large in the form of sculpture. The following Song and Liao witness a sustained period of dissemination of this distinctive pictorial language.

Through an in-depth reading of relevant images and texts, this paper intends to reconstruct the varied historical contexts that made possible the revival of the tomb occupant images during the Five Dynasties. While the sculptural form was borrowed from Buddhist funerary practice related to the notion of the "Authentic Body" (*zhenshen*), the re-appearance of tomb occupant images at this time was, in fact, closely related to new ways of sacrificial offerings that were typically practiced in contemporary aboveground offering shines throughout the country. Inside the tomb, these tomb occupant images under discussion often times functioned as centers of offering and sacrificial activities. In tandem with the revival of such images is thus the shift of the nature of the tomb from a dwelling space merely for the dead to a space facilitating offering as well as sacrificial practices on the part of the living. This change of function, this paper further argues, seems to have determined the overall tendency in tomb decoration that took place in the subsequent Song, Liao, Jin, and Yuan periods.

Transformations in Bird-and-Flower Painting from the Eighth to Eleventh Centuries

Yunru Chen
Department of Painting and Calligraphy, National Palace Museum

"Bird-and-flower" and "landscape" subject matter had both already appeared in Chinese painting during the Tang dynasty. Despite differences from the perspective of discourse with landscape painting, which had developed its own, no specialized terminology for bird-and-flower painting had appeared at that time. Nevertheless, the history of bird-and-flower painting from the Tang to Song dynasties is of great importance. This study analyzes significant results in the development of bird-and-flower painting between the Tang and Song dynasties (eighth to eleventh centuries). In doing so, the author has discovered that changes and developments in the idea of "landscaping" led to a process of incubation, formation, and development for bird-and-flower painting during the Tang to Song period.

Several essential points in the study include the following. First, archaeological evidence from wall paintings reveals that, in the period between the eighth and ninth centuries, bird-and-flower subject matter developed out of the different categories of figure painting and decorative design. Second, the study shows the maturation of "natural landscaping" around the ninth and tenth centuries, in which refined scenery was arranged in a painting according to the nature of the things depicted therein, representing the beginnings for the foundation of an independent bird-and-flower painting category. And third, with the achievements of such painters as Huang Quan and Huang Jucai in the latter half of the tenth century, the results originally in "natural landscaping" went through a period of change, leading to the pursuit of a further developments for a "fusion of feeling and setting" seen in the paintings of Cui Bo later in the eleventh century. This study points out that the construct of "painting surface" in bird-and-flower painting of the eleventh century differed from that of the previous generations. Not only did "units" develop according to the nature of things on the "painting surface," an emphasis was placed on the relationship between these "units" to form a "fusion" of unity, thereby expressing further meaning and implication beyond the view of nature in the painting. The probe in this study of a series of developments explains the "transformations in bird-and-flower painting" in terms of trajectories, influences, and art-historical significance.

Media Transfer and Modular Design in Tang-Song Buddhist Illustrated Prints

Shih-shan Susan Huang
Department of Art History, Rice University

This study investigates the blossoming of woodblock print illustration in late Tang, Song, Liao, and Xi Xia regimes during the late ninth to twelfth centuries. To date, studies of early Buddhist prints have primarily focused on the relationship between text and image, and less on how the images themselves were derived and transported across vast regions to be adapted and transformed by other artisans. This study explores the way in which multiple sources contributed to the stock of imagery used by print artisans, how they standardized visual motifs into modules, and how this distilled imagery was transferred geographically. The prints studied were produced in a number of important centers including Beijing, Dunhuang, Hangzhou, Kaifeng, and Yinchuan. Compared to wall paintings in caves, temples, and tombs, printed images were portable, mass-produced, and wide-spread, hence an efficient medium for spreading these materials across regions well beyond China. This study proposes that Buddhist printed images had multiple visual sources including other prints, painting, and bas-relief tiles, many of which were not Buddhist but secular. It also shows that Buddhist illustrated prints were not necessarily related to the accompanying texts; rather, they were composed of motifs adapted from an existing pictorial vocabulary and used in a modular fashion by print artisans. In conclusion, this exploration of media transfer and modular design evident in Buddhist prints sheds light on the active role played by print artisans. Though anonymous, they were decisive in standardizing a repertoire of popular motifs and assembling, selecting, and modifying these stock images to create original and coherent compositions.

圖版目錄

導論

I. 仙馬、天馬與車馬——漢鏡紋飾流變拾遺

圖30。線描圖由作者提供。

圖 5　東漢，方格四獸鏡，1975年浙江紹興五星公社新建大隊出土，現為趙建村。1：全鏡拓片；2：騎馬局部；3：仙人騎虎局部。取自王士倫編，《浙江出土銅鏡》（北京：文物出版社，1987），彩版4。

圖 6　東漢，方格四獸鏡，浙江紹興出土。1：全鏡照片；2：仙人騎馬局部；3：仙人騎龍局部；4：仙人騎虎局部；5：仙人戲辟邪局部。取自王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》（北京：文物出版社，2006），圖35。

圖 7　西漢，銅車飾紋樣局部，1965年河北定縣出土。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集．繪畫編．1　原始社會至南北朝繪畫》（北京：人民美術出版社，1985），圖69。

圖 8　西漢，仙人騎馬玉雕，陝西咸陽出土。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集．雕塑編．2　秦漢雕塑》（北京：人民美術出版社，1985），圖版85。

圖 9　東漢，西王母畫像鏡，1955年河南洛陽出土。1：全鏡拓片；2：「王母」局部；3：「王公」局部；4：龍虎局部；5：車馬局部。取自洛陽博物館，《洛陽出土銅鏡》（北京：文物出版社，1988），圖57。

圖 10　東漢，西王母畫像鏡，1971年浙江紹興婁宮出土。1：全鏡照片；2：西王母局部；3：「東王公」局部；4：車馬局部；5：車馬局部。取自王士倫編，《浙江出土銅鏡》，彩版1。

圖 11　東漢，西王母畫像磚，1955年四川新繁出土。取自高文編，《四川漢代畫像磚》（成都：巴蜀書社，1987），圖96。

圖 12　東漢，搖錢樹，多倫多：皇家安大略博物館藏。1：全樹照片；2：西王母局部；3：翼馬局部。2012年，作者攝。

圖 13　東漢，搖錢樹殘枝，1972年四川勉縣出土。取自何志國，《漢魏搖錢樹初步研究》（北京：科學出版社，2007），頁63。

圖 14　東漢，武氏祠石刻線描圖，1786年山東嘉祥出土。作者提供。

圖 15　西漢晚期，七乳獸帶鏡，2000年陝西西安北郊出土。取自程林泉、韓國河編，《長安漢鏡》（西安：陝西人民出版社，2002），圖版55：1。

圖 16　東漢，七乳獸帶鏡，1958年廣西梧州出土。取自廣西壯族自治區博物館編，《廣西銅鏡》（北京：文物出版社，2004），彩版5。

圖 17　西漢，四虺鏡，1974至1975年北京豐臺區大葆臺村出土。取自大葆臺漢墓發掘組、中國社會科學院考古研究所編，《北京大葆臺漢墓》（北京：文物出版社，1989），圖45。

圖 18　新莽，博局鏡，上海博物館藏。取自陳佩芬編，《上海博物館藏青銅鏡》（上海：上海書畫出版社，1987），圖38。

圖 19　東漢，方格四獸鏡，杭州：浙江省博物館藏。取自王士倫編，《浙江出土銅鏡》，圖50。

圖 20　東漢，西王母畫像鏡，1978年浙江蘭溪出土。取自王士倫編，《浙江出土銅鏡》，圖38。

圖 21　東漢，西王母畫像鏡，紹興漓渚出土。1：全鏡照片；2：仙人騎馬局部。取自王士倫編著，王牧修訂，《浙江出土銅鏡》，彩版26。

圖 22　東漢，西王母畫像鏡。1：全鏡拓片；2：仙人騎馬局部；3：仙人騎麟局部。取自國家圖書館金石拓片組編，《國家圖書館藏陳介祺藏古拓本選編．銅鏡卷》（杭州：浙江古籍出版社，2008），頁126。

圖 23　東漢，七乳獸帶鏡，1984年湖南常德南坪出土。1：全鏡照片；2：西王母局部；3：車馬局部。取自龍朝彬編，《常德出土銅鏡》（長沙：岳麓書社，2010），圖65。

圖 24　東漢，西王母畫像鏡，湖南長沙出土。1：全鏡拓片；2：仙人與馬局部。取自長沙市博物館編，《楚風漢韻——長沙市博物館藏鏡》（北京：文物出版社，2010），圖114。

圖 25　東漢，西王母畫像鏡，六安市文物局藏。1：全鏡照片；2：車馬局部。取自安徽省文物考古研究所、六安市文物局編，《六安出土銅鏡》，圖86。

圖 26　東漢，西王母畫像鏡，1982年浙江紹興上灶出土。1：全鏡照片；2：西王母局部；3：東王公局部；4：車馬局部；5：車馬局部。取自王士倫編，《浙江出土銅鏡》，彩版2。

II. 漢晉之間劾鬼術的嬗變和鬼神畫的源流

III. 吐魯番吐峪溝石窟考古新發現——試論五世紀高昌佛教圖象

IV. 由墓闕到浮圖——四川綿陽平楊府君闕研究

V. 雲氣紋的進化與意義

2 秦・漢》(東京：小學館，1998)，圖56。

圖5 北涼，酒泉丁家閘五號墓前室天井畫局部。取自曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集・東洋編・3 三國・南北朝》(東京：小學館，2000)，頁113，插圖57。

圖6 南齊，丹陽金家村墓墓室西壁磚畫局部。取自曾布川寬，《中國美術の圖像と樣式・圖版篇》(東京：中央公論美術出版，2006)，圖52。

圖7 南朝，河南省鄧縣出土天人磚。取自曾布川寬，《中國美術の圖像と樣式・圖版篇》，圖57。

圖8 北魏，洛陽出土墓出土墓誌蓋〈青龍圖〉，西安：陝西省博物館藏。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・繪畫編・19 石刻線畫》(上海：上海人民美術出版社，1988)，圖22。

圖9 西魏，莫高窟第二八五窟南壁局部。取自敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・1》(北京：文物出版社，1980)，圖138局部。

圖10 唐，莫高窟第三二一窟西壁局部。取自敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・3》(北京：文物出版社，1981)，圖52。

圖11 北齊，南響堂山石窟第二洞將來浮雕〈阿彌陀淨土圖〉局部，華盛頓：弗利爾美術館藏。取自曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集・東洋編・3 三國・南北朝》(東京：小學館，2000)，頁304，插圖214局部。

圖12 唐，莫高窟第二三窟北壁〈法華經變相圖〉局部。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖161局部。

圖13 唐，莫高窟第二三窟北壁〈法華經變相圖〉局部。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖160。

圖14 唐，莫高窟第三三五窟北壁〈維摩經變相圖〉，垂拱二年(686)。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖61。

圖15 唐，莫高窟第三三五窟北壁〈維摩經變相圖〉局部。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖61局部。

圖16 唐，莫高窟第三三五窟北壁〈維摩經變相圖〉局部。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖61局部。

圖17 唐，莫高窟第四五窟北壁〈觀經變相圖〉局部。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖139局部。

圖18 唐，莫高窟第二二〇窟北壁〈藥師淨土變相圖〉。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖27。

VI. 七、八世紀觀音造像的繁衍

圖1-1 唐，〈鎏金銅觀音立像〉，永徽二年(651)，美國：個人藏。照片由收藏家提供。

圖1-2 唐，〈鎏金銅觀音立像〉背面，永徽二年(651)，美國：個人藏。照片由收藏家提供。

圖2 唐，敦煌莫高窟第三二〇窟西壁南側〈觀音立像〉。取自敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・4》(北京：文物出版社，1981-87)，圖版2。

圖3 唐，四川巴中南窟第八七號〈觀音菩薩龕〉。取自中國石窟雕塑全集編輯委員會編，《中國石窟雕塑全集・8 四川・重慶》(重慶：重慶出版社，1999)，圖版84。

圖4 唐，〈模製觀音泥像〉，西安：陝西碑林博物館藏。取自Annette L Juliano, et al., *Buddhist Sculpture from China: Selections from the Xi'an Beilin Museum: Fifth through Ninth Centuries* (New York: China Institute Gallery, 2007), pl. 61 (detail).

圖5-1 唐，敦煌莫高窟第五七窟南壁〈阿彌陀佛說法圖〉(觀音立於阿彌陀佛之右)。取自敦煌文物研究所編，《中國石窟・敦煌莫高窟・3》(北京：文物出版社，1981-1987)，圖版12。

圖5-2 唐，〈觀音菩薩〉，〈阿彌陀佛說法圖〉局部。取自《中國石窟・敦煌莫高窟・3》，圖版13。

圖6-1 奈良，〈阿彌陀西方淨土變〉，奈良：法隆寺金堂西壁中央。取自Tanaka Ichimatsu, *Wall Paintings in the Kondo, Hōryūji Monastery* (Kyoto: Benrido, 1951), pl. 12.

圖6-2 奈良，〈觀音菩薩〉，〈阿彌陀西方淨土變〉局部。取自Tanaka Ichimatsu, *Wall Paintings in the Kondo, Hōryūji Monastery*, pl. 24.

圖7 印度笈多後，〈八難觀音〉(Bodhisattva Avalokiteśvara as Savior of Perils)，奧朗嘎巴石窟第七窟

圖28　鎌倉，〈求聞持根本尊圖像〉（虛空藏菩薩），京都：醍醐寺藏。取自奈良國立博物館編，《古密教：日本密教の胎動》，圖版32。

圖29　奈良，〈木心乾漆塗金千手觀音立像〉，奈良：唐招提寺金堂。取自上原昭一等編，《日本美術全集．4-5 天平の美術》（東京：學習研究社，1977-78），圖版80。

VII. 一字佛頂輪王與熾盛光佛——佛教星宿信仰圖象的唐宋之變

圖1　〈除災法輪曼陀羅〉（原名〈熾盛光曼荼羅〉），保延六年（1140），轉寫自「前唐院（圓仁）本」，承澄《阿娑縛抄》卷54。取自《大正藏．圖像部》，第9冊，別紙30-31。

圖2　唐，〈一字佛頂輪王〉，咸通十四年（873），1987年陝西省扶風縣法門寺出土八重寶函之第四重金函背面，扶風：法門寺博物館藏。取自陝西考古研究院等編著，《法門寺考古發掘報告》（北京：文物出版社，2007），頁156-160。

圖3　宋，〈熾盛光佛並諸星圖〉，1908年敦煌莫高窟出土，巴黎：法國國家圖書館藏。取自東京國立博物館編，《シルクロード大美術展》（東京：讀賣新聞社，1996），頁147。

圖4　宋，《熾盛光佛頂大威德銷災吉祥陀羅尼經》扉頁畫局部，開寶五年（972）開版，奈良：上之坊藏。取自奈良國立博物館編，《聖地寧波》（奈良：奈良國立博物館，2009），頁24，圖8。

圖5-1　宋，〈熾盛光佛並九曜十二宮星宿圖〉，景德二年（1005），1978年蘇州瑞光寺塔出土，蘇州博物館藏。取自蘇州博物館編著，《蘇州博物館藏虎丘雲岩寺塔、瑞光寺塔文物》（北京：文物出版社，2006），頁158。

圖5-2　宋，〈熾盛光佛並九曜十二宮星宿圖〉局部，景德二年（1005），1978年蘇州瑞光寺塔出土，蘇州博物館藏。取自蘇州博物館編著，《蘇州博物館藏虎丘雲岩寺塔、瑞光寺塔文物》，頁158。

圖6　五代前蜀，〈大威德熾盛光佛並九曜龕〉，四川省重慶市大足北山佛灣，第三九龕，乾德四年（922）。取自重慶大足石刻藝術博物館、重慶出版社編，《大足石刻雕塑全集》（重慶：重慶出版社，2000），頁31。

圖7　宋，〈熾盛光佛十一活曜龕〉，四川省重慶市大足石篆山石窟第一〇龕，元祐庚午歲（1090）。2012年，作者攝。

圖8　宋，〈熾盛光佛並諸曜龕〉，四川省重慶市大足北山佛灣第一六九龕。取自重慶大足石刻藝術博物館、重慶出版社編，《大足石刻雕塑全集》，頁148。

VIII. 復原唐代繪畫之研究——以屏風壁畫為焦點

圖1　盛唐-中唐，韋氏墓婦女圖六扇屏風，陝西歷史博物館藏。取自百橋明穗、中野徹編，《世界美術大全集．東洋編．4　隋．唐》（東京：小學館，1997），頁93，圖33。

圖2　奈良，〈鳥毛立女圖屏風〉，奈良：正倉院藏。取自正倉院事務所編，《正倉院寶物．北倉》（東京：朝日新聞社，1987），圖88、90、92、94、96、98。

圖3　唐，〈仕女圖〉局部，斯德哥爾摩：國立民族學博物館藏。取自張弓，〈瑞典藏唐紙本水墨淡彩仕女圖初探〉，《文物》2003年第7期，封面內彩頁。

圖4　盛唐，楊會墓石槨內側，陝西：陝西省靖邊縣文物管理委員會藏。取自九州國立博物館編，《開館記念特別展——美の國日本》（福岡：九州國立博物館，2005），圖21。

圖5　北齊，祝阿縣令□道貴墓，571年，山東省濟南馬家莊出土。取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編，《中國墓室壁畫全集．1　漢魏晉南北朝》（石家莊：河北教育出版社，2011），圖186。

圖6　初唐，新城長公主墓墓室壁畫，陝西省考古研究院藏。取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編，《中國墓室壁畫全集．2　隋唐五代》（石家莊：河北教育出版社，2011），圖32。

圖7　盛唐，節愍太子（李重俊）墓墓室西壁婦女圖屏風，陝西省考古研究院藏。取自陝西省考古研究所、富平縣文物管理委員會編，《唐節愍太子墓發掘報告》（北京：科學出版社，2004），圖版17-2。

圖8　（傳）隋，展子虔，〈遊春圖卷〉，北京：故宮博物院藏。取自百橋明穗、中野徹編，《世界美術大全集．東洋編．4　隋．唐》，頁209-210，圖146。

圖9　平安，〈山水屏風〉，東寺舊藏，京都國立博物館藏。取自京都國立博物館編，《京都國立博物館藏品圖版目錄．繪畫編》（京都：京都國立博物館，1989），頁87，圖189。

圖10　東晉，王羲之，〈喪亂帖〉，東京：宮內廳三之丸尚藏館藏。取自王羲之撰，二玄社編，《王羲之尺牘集》（東京：二玄社據日本御物本影印，1986）。

IX. 唐代護法神式鎮墓俑試析

圖1　北魏，山西省懷仁縣縣城北郊墓甬道南端東壁守護神壁畫，1992年出土。取自馬升主編，《中國出土壁畫全集．2 山西》（北京：科學出版社，2012），圖28。

圖2　北魏，山西省大同市文瀛路一號墓甬道東壁守護神壁畫，2009年出土。取自大同市考古研究所，〈山西大同文瀛路北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2011年第12期，封2。

圖3　北魏，山西省大同市城區南端雲波里路中段墓墓室門南側守護神壁畫殘跡，2009年出土。取自大同市考古研究所，〈山西大同雲波里路北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁23。

圖4　北魏至西魏，陝西省靖邊縣統萬城遺址附近八大樑M1墓室門旁守護神壁畫，2011年出土。取自陳黎，〈靖邊北部統萬城遺址周邊發現一座壁畫墓〉，《西安晚報》2011.12.17第3版。

圖5　北朝至唐，石墓門，1994年陝西省靖邊縣出土，陝西省靖邊縣文物管理所藏。取自尹夏清，〈陝西靖邊出土彩繪貼金浮雕石墓門及其相關問題探討〉，《考古與文物》2005年第1期，封1。

圖6　武周，李無虧墓石墓門線描圖，萬歲登封元年（696），2002年陝西省楊陵區楊村鄉張家崗村出土。取自王團戰，〈大周沙州刺史李無虧墓及徵集到的三方唐代墓誌〉，《考古與文物》2004年第1期，頁21。

圖7　北齊，雙闕圍屏石榻底座左端守護神浮雕，河南省安陽出土，華盛頓：弗利爾美術館藏。取自http://www.scoopweb.com/Charles_Lang_Freer_House（擷取時間：2013年6月26日）。

圖8　北齊，雙闕圍屏石榻底座，紐約：大都會博物館藏。圖版由Soren Stark提供。

圖9　北周，史君墓石門框線描圖，大象元年（579），2003年西安市未央區井上村東出土，西安博物院藏。取自西安市文物保護考古所，〈西安市北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，《文物》2005年第3期，頁12。

圖10　北周，史君墓石堂南壁線描圖，大象元年（579），2003年西安市未央區井上村東出土，西安博物院藏。取自西安市文物保護考古所，〈西安市北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，頁19。

圖11　隋，安備墓石榻底座右端守護神雕刻，開皇九年（589），2007年河南省登封市出土，西安：大唐西市博物館藏。2012年4月1日，作者攝。

圖12　隋，虞弘墓石槨底座正面線描圖，開皇十二年（592），1999年山西省太原市晉源區王郭村出土，山西博物院藏。取自山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晉源區文物旅遊局，《太原隋虞弘墓》（北京：文物出版社，2005），頁123。

圖13　北周，李誕墓石棺前檔線描圖，保定四年（564），2005年西安市北郊南康村出土，西安博物院藏。取自程林泉，〈西安北周李誕墓的考古發現與研究〉，西北大學考古學系、西北大學文化產業與考古學研究中心編，《西部考古》（西安：三秦出版社，2006），頁394。

圖14　隋，李和墓石棺前檔拓本，開皇二年（582），1964年陝西省三原縣雙盛村出土，西安碑林博物館藏。取自陝西省文物管理委員會，〈陝西省三原縣雙盛村隋李和墓清理簡報〉，《文物》1966年第1期，頁39。

圖15　北魏至西魏，陝西省靖邊縣統萬城遺址附近八大樑M1墓門，2011年出土。取自陳黎，〈靖邊北部統萬城遺址周邊發現一座壁畫墓〉，《西安晚報》2011.12.17第3版。

圖16 隋，李和墓鎮墓武士俑線描圖，開皇二年（582），1964年陝西省三原縣雙盛村出土，西安碑林博物館藏。取自陝西省文物管理委員會，〈陝西省三原縣雙盛村隋李和墓清理簡報〉，頁30。

圖17 唐，史道洛墓鎮墓武士俑，顯慶三年（658），寧夏固原南郊小馬莊村出土，固原地區博物館藏。取自鄭州市文物考古研究所，《中國古代鎮墓神物》（北京：文物出版社，2004），頁155。

圖18 唐，章懷太子墓鎮墓武士俑，神龍二年（706），1971年陝西省乾縣乾陵出土，乾陵博物館藏。取自陝西省文物事業管理局編，《陝西陶俑精華》（西安：陝西人民美術出版社，1987），頁66。

圖19 唐，鎮墓武士俑，1991年陝西省西安市長安區南里王村出土，陝西省考古研究院藏。取自陝西省考古研究所編，《陝西新出土文物選萃》（重慶：重慶出版社，1998），頁77。

圖20 唐，敦煌莫高窟一二窟前室西壁壁畫天王像。取自敦煌文物研究所編，《中國石窟．敦煌莫高窟．4》（北京：文物出版社，1987），圖162。

圖21 唐，道德寺碑天王像雕刻，顯慶三年（658），西安碑林博物館藏。2012年4月2日，作者攝。

圖22 唐，張思忠墓鎮墓武士俑，長安三年（703），河南省偃師縣縣城東北瑤頭村磚廠出土，鞏義博物館藏。取自偃師縣文物管理委員會，〈河南偃師縣隋唐墓發掘簡報〉，《考古》1986年第11期，圖7。

圖23 唐，李貞墓鎮墓武士俑，開元六年（718），1972年陝西省醴泉縣煙霞鎮興隆村出土，昭陵博物館藏。取自陝西省博物館、昭陵博物館合編，《昭陵文物精華》（西安：陝西人民美術出版社，1991），頁78。

圖24 唐，莫高窟二二〇窟北壁東方藥師經變圖護法部眾中的迦樓羅。取自段文傑、樊錦詩主編，《中國敦煌壁畫全集．5 敦煌．初唐》（瀋陽：遼寧美術出版社，2006），圖41。

圖25 唐，榆林窟二五窟西壁彌勒經變圖護法部眾中的迦樓羅。取自敦煌研究院編，《中國石窟．安西榆林窟》（北京：文物出版社，1997），圖26。

圖26 唐，金鄉縣主墓彩繪騎馬女樂俑，開元十二年（724），1991年陝西省西安市東郊灞橋鎮呂家堡村出土，西安博物院藏。取自西安市文物保護考古所王自力、孫福喜編著，《唐金鄉縣主墓》（北京：文物出版社，2002），圖版60。

圖27 唐，貞順皇后石槨內壁貴婦線刻，開元二十五年（737），2004年陝西省長安區大昭鎮龐留村出土，陝西歷史博物館藏。取自程旭、師小群，〈唐貞順皇后敬陵石槨〉，《文物》2012年第5期，頁93。

圖28 唐，鎮墓武士俑，1984年陝西省西安市東郊出土，西安博物院藏。取自陳根遠主編，《中國古俑》（武漢：湖北美術出版社，2001），圖216。

圖29 唐，夜叉俑，陝西省西安市東郊韓森寨唐墓出土。取自陳根遠主編，《中國古俑》，圖266。

X. 墓主像與唐宋墓葬風氣之變——以五代十國時期的考古發現為中心

圖1 唐，高元珪墓北壁墓主像（摹本）。取自張鴻修編著，《唐墓壁畫集錦》（西安：陝西人民美術出版社，1991），頁155。

圖2-1 前蜀，王建石像，四川成都王建墓出土。取自馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》（北京：文物出版社，2002），圖版肆肆之1。

圖2-2 前蜀，王建石像，四川成都王建墓出土。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集．雕塑編．5 五代宋》（北京：人民美術出版社，1988），頁17。

圖2-3 前蜀，王建石像線描圖。取自馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》，頁68。

圖3 前蜀，王建妃嬪墓墓主石像，成都：永陵博物館藏。

圖4-1 後蜀，宋王趙廷隱墓墓主像。2011年，楊濤攝。取自〈成都發現五代時期宋王趙廷隱墓〉，中國考古網，網址：http://www.kaogu.net.cn/cn/detail.asp?ProductID=13054（擷取時間：2011年12月4日）。

圖4-2 後蜀，宋王趙廷隱墓墓主像。2011年，楊濤攝。取自王毅、謝濤、龔揚民，〈四川後蜀宋王趙廷隱墓發掘記〉，《中國社會科學報》2011.06.29。

圖5 高麗朝，太祖王建（887-943）青銅坐像。取自저자국 립중앙박물관，《북녘의 문화유산》（서울：국립중

州考古十年出土文物選粹》(北京：文物出版社，2005)，頁191。

圖22 後蜀，趙廷隱墓內部結構示意圖。2011年，楊仕成、姜宣憑製圖。取自〈成都發現五代時期宋王趙廷隱墓〉。

XI. 八至十一世紀的花鳥畫之變

圖1-1 唐，王公淑墓墓室北壁，852年，北京海淀區八里莊出土。取自百橋明穗、中野徹編，《世界美術大全集·東洋編·4　隋·唐》(東京：小學館，1997)，圖版147。

圖1-2 唐，王公淑墓墓室北壁局部，852年，北京海淀區八里莊出土。取自百橋明穗、中野徹編，《世界美術大全集·東洋編·4　隋·唐》，圖版148。

圖1-3 唐，王公淑墓墓室北壁線描圖。取自北京市海淀區文物管理所，〈北京市海淀區八里莊唐墓〉，《文物》1995年第11期，頁49。

圖2 唐，阿斯塔那墓二一七號，新疆吐魯番阿斯塔那出土。取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編，《中國墓室壁畫全集·2　隋唐五代》(石家莊：河北教育出版社，2011)，圖版167。

圖3-1 南朝，竹林七賢畫像磚，852年，南京西善橋出土。取自曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集·東洋編·3　三國·南北朝》(東京：小學館，2000)，頁81。

圖3-2 南朝，竹林七賢畫像磚，852年，南京西善橋出土。取自曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集·東洋編·3　三國·南北朝》，頁80。

圖4-1 唐，李鳳墓甬道東壁，675年，陝西富平縣出土。取自《中國墓室壁畫全集·2　隋唐五代》，圖版56。

圖4-2 唐，李鳳墓甬道西壁，675年，陝西富平縣出土。取自《中國墓室壁畫全集·2　隋唐五代》，圖版48。

圖4-3 唐，李鳳墓甬道西壁線描圖，675年，陝西富平縣出土。取自富平縣文化館等，〈唐李鳳墓發掘簡報〉，《考古》1977年第5期，頁315。

圖5-1 初唐，敦煌莫高窟三三二窟東壁北側。取自敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟·3》(東京：平凡社，1981)，圖版93。

圖5-2 初唐，敦煌莫高窟三三二窟東壁南側。取自《中國石窟·敦煌莫高窟·3》，圖版94。

圖6 北齊，崔芬墓北壁龕西側壁畫，551年，山東臨朐縣出土。取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編·12　墓室壁畫》(北京：新華書店，1989)，圖版59。

圖7 唐，懿德太子墓第三過洞東壁，706年，陝西乾縣出土。取自《中國墓室壁畫全集·2　隋唐五代》，圖版66。

圖8 唐，懿德太子墓第二過洞西壁，706年，陝西乾縣出土。取自《中國墓室壁畫全集·2　隋唐五代》，圖版64。

圖9 唐，章懷太子墓前甬道西壁，706年，陝西乾縣出土。取自陝西歷史博物館編，《章懷太子墓壁畫》(北京：文物出版社，2002)，圖版38。

圖10 唐，章懷太子墓前室西壁南鋪，706年，陝西乾縣出土。取自陝西歷史博物館編，《章懷太子墓壁畫》，圖版47。

圖11 唐，陝棉十廠墓M7墓室西壁線描圖，陝西西安出土。取自陝西省考古研究所，〈西安西郊陝棉十廠唐壁畫墓清理簡報〉，《考古與文物》2002年第1期，頁24。

圖12 唐，唐安公主墓墓室西壁，784年，陝西西安出土。取自《中國墓室壁畫全集·2　隋唐五代》，圖版140。

圖13 初唐，敦煌莫高窟第三二一窟東壁北側十一面觀音。取自《中國石窟·敦煌莫高窟·3》，圖版55。

圖14-1 唐，趙逸公夫婦墓墓室西壁，829年，河南安陽出土。取自張道森，〈安陽出土唐墓壁畫花鳥部分的藝

術價值〉,《安陽師範學院學報》2001年第6期，頁44。

圖14-2 唐，趙逸公夫婦墓墓室西壁局部，829年，河南安陽出土。取自張道森、吳偉強，〈安陽唐代墓室壁畫初探〉,《美術研究》2001年第2期，頁27。

圖15 五代，王處直墓墓室後室北壁，924年，河北曲陽出土。取自馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》(北京：文物出版社，2002)，彩版26-2。

圖16 唐，何家村(窖藏)鳳鳥葵花形銀盤，731年，陝西西安出土。取自陝西歷史博物館、北京大學考古文博學院、北京大學震旦古代文明研究中心編著，《花舞大唐春：何家村遺寶精粹》(北京：文物出版社，2003)，頁141。

圖17 唐，富平朱家道墓墓室北壁，陝西富平出土。取自《中國墓室壁畫全集．2 隋唐五代》，圖版137。

圖18 唐，郭仲文墓墓室壁畫，842年，陝西西安出土。取自陝西省考古研究院、西安市文物保護考古研究院，〈西安鳳棲原唐郭仲文墓發掘簡報〉,《文物》2012年第10期，頁48。

圖19 唐，瑞應圖殘卷敦煌文書，巴黎：法國國家圖書館藏。取自國際敦煌項目(IDP)，"Pelliot chinois 2683"，網址：http://idp.bl.uk/image_IDP.a4d?type=loadRotatedMainImage;recnum=188470;rotate=0;imageType=_M(擷取時間：2013年7月6日)。

圖20 唐，螺鈿高士宴樂文鏡，中國國家博物館藏。取自百橋明穗、中野徹編，《世界美術大全集．東洋編．4 隋．唐》，圖版205。

圖21 (傳)唐，周昉，〈簪花仕女圖〉，遼寧省博物館藏。取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集．2》(杭州：浙江人民美術社，1999)，圖版32。

圖22-1 遼，寶山遼墓二號墓室壁畫，923年，遼寧赤峰出土。取自孫建華編，《內蒙古遼代壁畫》(北京：文物出版社，2009)，頁46。

圖22-2 遼，寶山遼墓二號墓室壁畫，923年，遼寧赤峰出土。取自孫建華編，《內蒙古遼代壁畫》，頁50。

圖23 北宋，黃筌，〈寫生卷〉，北京：故宮博物院藏。取自《中國繪畫全集．2》，圖版18。

圖24 北宋，黃居寀，〈山鷓棘雀〉，臺北：國立故宮博物院藏。取自林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》(臺北：國立故宮博物院，2006)，頁172。

圖25 遼，〈竹雀圖〉，遼寧省博物館藏。取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集．3》(杭州：浙江人民美術社，1999)，圖版59。

圖26 北宋，崔白，〈寒雀圖〉，北京：故宮博物院藏。取自《中國繪畫全集．2》，圖版75。

圖27 北宋，宋徽宗，〈芙蓉錦雞〉，北京：故宮博物院藏。取自《中國繪畫全集．2》，圖版113。

XII. 唐宋時期佛教版畫中所見的媒介轉化與子模設計

圖1 唐末五代，〈大聖地藏菩薩〉，巴黎：法國國家圖書館藏，P. 4514 [5]。取自Nathalie Monnet, *Chine: l'empire du trait: calligraphies et dessins du Ve au XIXe siècle* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2004), p. 82.

圖2 遼，〈藥師琉璃光佛〉，山西應縣佛宮寺釋迦塔出土，山西省博物館藏。取自山西省文物局、中國歷史博物館合編，《應縣木塔遼代秘藏》(北京：文物出版社，1991)，頁12。

圖3 金，〈四美圖〉，黑水城出土，聖彼得堡：艾爾米塔什國立美術館藏。取自James Watt et al., *The World of Kubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), p. 216.

圖4 唐末五代，〈聖觀音自在菩薩〉，巴黎：法國國家圖書館藏，P. 4514 [3]。取自Bibliothèque nationale de France, 網址：http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8300149d.r=Pelliot+4514.langEN(擷取時間：2013年3月4日12時5分)。

圖5 北宋，《御製秘藏詮》第十三卷第四圖，劍橋：哈佛大學福格美術館藏。取自Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist*

Canon (Cambridge, MA: Belknap Press, 1968), fig. 4.

圖6　高麗，《御製秘藏詮》第五卷第四圖，京都：南禪寺藏。取自江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》(東京：山川出版社，1994)，圖XXVI。

圖7　(傳) 北宋，李公麟，〈山莊圖卷〉局部，臺北：國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》(臺北：國立故宮博物院，1995)，第15冊，頁284。

圖8　元，《玄風慶會圖》卷一插圖「磻溪鍊行」，1305年杭州重刊本，日本天理大學藏。取自薛冰，《插圖本》(南京：江蘇古籍出版社，2002)，頁28。

圖9　高麗，《御製秘藏詮》第十卷第二圖局部，京都：南禪寺藏。取自江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XLIX。

圖10　北宋，《御製秘藏詮》第十三卷第一圖局部，劍橋：哈佛大學福格美術館藏。取自Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon*, fig. 1.

圖11　高麗，《御製秘藏詮》第七卷第二圖局部，京都：南禪寺藏。取自江上綏、小林宏光，《南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫》，圖XXXIV。

圖12　南宋，《法華經》第二卷扉畫局部，臺北：國立故宮博物院藏。取自葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》(臺北：國立故宮博物院，1995)，頁19。

圖13　元，《三國志平話》，建安虞氏刊本。取自Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998), fig. 4.6.

圖14　北宋，〈彌勒菩薩像〉，984年，京都：清涼寺藏。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," *Ars Orientalis* 41 (2011): 138 (fig. 2).

圖15　北宋，《法華經》第四卷扉畫，1060年，杭州錢氏刊本。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 141 (fig. 5).

圖16　北宋，《法華經》第三卷扉畫，1069年，杭州晏氏刊本。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 141 (fig. 6).

圖17　明，《法華經》第三卷扉畫，臺北：國立故宮博物院藏。取自葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》，頁47。

圖18　北宋，《法華經》第三卷扉畫局部，1069年，杭州晏氏刊本。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 145 (fig. 14A).

圖19　明，《法華經》第三卷扉畫局部，臺北：國立故宮博物院藏。取自葛婉章等編，《妙法蓮華經圖錄》，頁47。

圖20　(傳) 五代，董源，〈溪岸圖〉局部，紐約：大都會博物館藏。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 145 (fig. 14C).

圖21　北宋，《法華經》第四卷扉畫局部，1060年，杭州錢氏刊本。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 144 (fig. 13A).

圖22　(傳) 東晉，顧愷之，〈洛神賦圖〉局部，北京：故宮博物院藏。Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 144 (fig. 13D).

圖23　東漢，〈擊鼓〉畫像石局部，四川彭縣出土。取自Shih-shan Susan Huang, "Media Transfer and Modular Construction: The Printing of Lotus Sutra Frontispieces in Song China," p. 144 (fig. 13E).

圖24　戰國，青銅樽紋樣，1936年河南省輝縣琉璃閣一號墓出土，臺北：中央研究院歷史語言研究所藏。取自龔詩文，〈戰國時代の青銅器に表された山岳狩獵圖：自然風景と祭祀活動の圖象表現に注目して〉，

《待兼山論叢》37.12（2003）：23。

石頭出版


ISBN 978-986-6660-29-0
00750
9789866660290

[General Information]
书名=艺术史中的汉晋与唐宋之变
作者=石守谦，颜娟英主编
页数=463
SS号=13731254
DX号=
出版日期=2014.04
出版社=石头出版股份有限公司